R E P O R T R E S U M E S

ED 003 904 48

STUDIES OF THE LIFE WORK OF FOUR CONTEMPORARY FRENCH AUTHORS.

BY- NOSTRAND, HOWARD L.
WASHINGTON UNIV., SEATTLE

REPORT NUMBER NDEA-VI-108-5 PUB DATE 63
CONTRACT OEC-2-14-031
EDRS PRICE MF-$0.18 HC-$4.20 105P

DESCRIPTORS- *FRENCH, *LITERATURE, POETRY, CREATIVE WRITING, RHETORIC, *LANGUAGE RESEARCH, FOREIGN CULTURE, FRENCH CULTURE RESEARCH PROJECT, WASHINGTON, SEATTLE

REPORTED ARE ANALYSES OF THE WORKS OF FOUR CONTEMPORARY FRENCH AUTHORS (RENE MARILL ALBERES, YVES BONNEFOY, MICHEL BUTOR, AND JEAN BRULLER UNDER THE PSEUDONYM VERCORS). THE ANALYSES WERE PREPARED IN FRENCH BY THE INDIVIDUAL AUTHORS FOR THE FRENCH CULTURE RESEARCH PROJECT, A LANGUAGE RESEARCH EFFORT. THE STUDIES ILLUSTRATE THE AUTHORS' THEMES IN POETRY, NOVELS, AND IMAGINATIVE AND CRITICAL WRITINGS. (WN)

ED003904

108-5

U. S. DEPARTMENT OF HEALTH, EDUCATION AND WELFARE
Office of Education
This document has been reproduced exactly as received from the person or organization originating it. Points of view or opinions stated do not necessarily represent official Office of Education position or policy.

Studies of the Life Work of Four Contemporary French Authors:

1. René Marill Albérès. A Study, by the Author, of the Themes in his Novels

2. Yves Bonnefoy. A Study, by the Author, of the Themes in his Poetry

3. Michel Butor. A Study by Jean Roudaut, a Critic Selected by the Author, of the Themes in Mr. Butor's Novels

4. A Bibliography of the Imaginative and Critical Writings of Michel Butor, compiled by the Auther and Others

5. Vercors, Pseudonym of Jean Bruller. A Study, by the Author, of the Themes in his Writings

---

Subject Data Produced under Contract OE-2-14-031 with the United States Office of Education, Department of Health, Education, and Welfare

Howard Lee Nostrand, Principal Investigator,
Department of Romance Languages and Literature,
University of Washington, Seattle, 1963

Analyse par l'auteur des ouvrages romanesques de R.M. Albérès

Propriété de l'auteur et de "French Culture Research Project," United States Office of Education Contract No. OE-2-14-031, Howard Lee Nostrand, Principal Investigator, Department of Romance Languages and Literature, University of Washington.

THEME I -- Les héros romanesques de R.M. Albérès sont, sans exception, des hommes qui ont choisi de vivre en marge de la société, et de s'engager dans une aventure particulière ("outsiders"). Ce thème sera complété par les thèmes qui en découlent.

Intraduisible en français par un seul mot, le terme "outsider" peut seul définir les personnages des romans de R.M. Albérès, et, dans une analyse de son oeuvre, même si cette analyse est rédigée en langue française, l'auteur éprouve le besoin de faire appel à ce mot. Le sujet même de Mona (1938), du Livre du Silence (1945), de La Soif (1948), de Velléda (1952), des récits de L'Autre Planète (1958), est l'aventure particulière qu'un homme -- le héros du roman -- décide de vivre en dehors des cadres sociaux, comme "aventure unique."

Cette intention constante apparaîtra nettement si l'on résume chacun de ces ouvrages, comme il semble utile de le faire, une fois pour toutes, au début de cet exposé.

Ecrit en 1938, Mona est le livre de jeunesse d'un auteur de 17 ans (qui, en raison des circonstances, ne pourra publier son second livre qu'en 1945). Les récits qui composent cet ouvrage sont écrits dans un style hésitant et esthétisant, inspiré de Jean Giraudoux. Ils mettent en scène un narrateur qui ne se nomme pas, et qui s'exprime simplement sous la forme du "Je." C'est, dans une ville de province française (Perpignan), un jeune garçon de 17 ans qui est encore élève des classes supérieures du Lycée (Classe de Philosophie), avant d'entrer en Faculté. Ce jeune garçon prend un ton supérieur et amusé pour parler de ses condisciples, de la vie des garçons et des filles de son âge, dans sa ville. Les flirts de ses camarades lui paraissent vulgaires. Il lui faut, à lui, une aventure "unique," et il la trouvera dans sa liaison avec une jeune fille qui s'appelle "Mona" (en grec non-attique, ce pourrait être le féminin de "Monos," qui peut signifier "unique").

Le propre de cette amourette entre adolescents est de demeurer secrète, clandestine; et c'est de cela que le jeune garçon tire sa fierté. Il est à l'âge où l'on se vante de ses aventures amoureuses; mais il juge grossière cette vanité et cette vantardise de ses camarades. Pour lui, il veut vivre une aventure unique dans la mesure où elle est secrète: "Nous quittâmes délibérément la société pour vivre dans notre seul univers" (Mona, p. 17) (1). A 17 ans, le héros de Mona est un outsider autant qu'il peut l'être dans le monde bénin où il vit: les lycéens d'une ville de province de 80.000 habitants. Il se veut "à part," il veut que son amour soit "à part," et il en tire une nuance de supériorité.

Les sources de ce mince ouvrage de jeunesse sont fort évidemment de l'autobiographie déguisée et idéalisée. L'essentiel est chez l'auteur un certain "besoin de différence." Il trouve grossiers ces compagnons d'enfance et de lycée d'une province reculée. Bien qu'il ait la même origine et la même vie qu'eux, il se veut différent, et cherche cette différence dans le secret.

Peu significative cependant est la plaquette Mona, écrite par un jeune garçon qui n'était jamais sorti de sa province. Elle n'a été citée ci-dessus que pour mémoire et dans le souci d'être complet.

Publié en 1945 après la Libération, Le Livre du Silence trouve son affabulation dans le roman historique et dans le cadre de la quatrième croisade, telle que l'a décrite Geoffroy de Villehardouin. Ce dépaysement et cette transposition dans le passé sont dûs au fait que le livre a été conçu et commencé en 1943, moment où les écrivains français, sauf dans des textes clandestins, ne pouvaient décrire la France contemporaine.

Le héros en est un jeune chevalier provençal, Luc de Monieux, au début du XIIIè siècle. Son initiation au métier des armes est rendue difficile par une infériorité physique; il est légèrement boiteux (2). Mais -- et c'est là qu'apparaît le thème central de l'outsider -- Luc de Monieux va opposer à la vie sociale un double refus:

1° -- Il abandonne ce que l'on pourrait appeler sa "carrière" normale dans la chevalerie et les "cours" de Provence, pour s'engager

---

(1)Mona, récits, Les Livres Nouveaux, Paris, 1938.

(2) Transposition, sans doute, de la difficulté qu'éprouvait en 1942-43 un jeune Français de 21 ou 22 ans à faire son entrée dans la vie en France occupée.

dans la quatrième croisade. Il abandonne à cette occasion sa fiancée, Alix de Ponthay, et l'atmosphère "courtoise" où il l'a connue.

2° -- Cependant, en suivant la quatrième croisade, et en combattant à Constantinople, puis en Grèce, Luc de Monieux se désolidarise aussi de cette entreprise qu'est la croisade. Il estime qu'en conquérant des royaumes et des fiefs en Grèce au lieu de délivrer la Palestine et le tombeau du Christ, les croisés ont trahi. Tout en participant à la croisade, il vit donc constamment "en marge" d'elle. Il refuse constamment de s'identifier au personnage qu'il pourrait être: au chevalier qui a conquis une place en Provence, au croisé qui a conquis une baronnie en Grèce. Sans cesse il met en question ce qu'il possède. Devenu seigneur de Gritzena en Morée, où il a fait venir et épousé son ancienne fiancée Alix, il refuse de devenir un baron franc installé en pays conquis, et satisfait de lui-même; il se jette par désespoir dans les bras d'une intrigante et d'une aventurière, Vrancetza, Grecque d'origine italienne, qui le mène à sa ruine en livrant le château de Gritzena aux ennemis.

Le Livre du Silence doit son titre à un personnage secondaire, mais symbolique, que l'auteur a placé dans le roman: Maître Gautier Silens, un chevalier devenu "clerc," qui sera le maître de sagesse de Luc, et lui apprendra à prendre à l'égard de la vie une certaine "distance," symbolisée par le "silence"; à la fin du roman, Luc de Monieux, lorsque sa femme et son fils adultérin ont été tués par les Valaques, s'engage en Terre Sainte dans une compagnie de Templiers qui ont fait le voeu du silence. Car le silence, tel que le pratiquent certains ordres religieux, représente le "détachement." Certes, Luc de Monieux mène une vie active et brutale dans le monde, mais en cherchant toujours ce détachement, et c'est en ce sens qu'il reste un outsider.

Maître Gautier Silens est un personnage historique, qui a réellement vécu, et qui a en effet écrit au XIIIè siècle un traité de sagesse mystique intitulé Le Livre du silence (en latin). Nous ne possédons pas ce texte.

Le cadre historique de la quatrième croisade a été suggéré à l'auteur par le livre de G. de Villehardouin, qui était alors au programme de l'agrégation des Lettres. L'auteur a également pris sa documentation chez Jean-Alexandre Buchon (1791-1846), Recherches

historiques sur la domination française dans l'empire grec (1840).

Toutefois, ce cadre historique est dû simplement au fait que, dans la France occupée, l'auteur (qui en 1943 menait une vie difficile) cherchait un cadre de dépaysement. Sans être, évidemment, autobiographique, Le Livre du Silence exprime par transposition la volonté de ne jamais s'identifier au personnage que l'on pourrait être, de chercher une "différence."

Ces "refus" sont plus visibles encore dans La Soif (1947), puisque ce roman met en scène trois hommes (puis quatre), qui ont délibérément choisi d'abandonner le monde, la civilisation, la vie normale, pour vivre une aventure dans le désert: "Pour partir là-bas tous les trois en ce moment, il faut ... il faut que nous ne pensions pas comme les autres hommes" (La Soif, p. 42) (1).

L'action se place d'abord à Beyrouth, puis aux confins de l'Irak, en 1942. Au milieu des intrigues du Moyen Orient, l'administration a décidé -- sans conviction -- d'envoyer une infirmerie ambulante vers des tribus chez lesquelles se manifeste une menace de peste. Les seuls volontaires qui se présentent sont, comme infirmier, un homme assez mystérieux, le prince Gorgian, et, comme médecin, un médecin militaire français pratiquement démobilisé, Mariel. Mariel part pour le désert afin de fuir l'atmosphère d'habiletés politiques qu'il a trouvée à Beyrouth, et un monde moderne qu'il juge écrasant: "Cette oppression, que les forces anonymes et humiliantes du monde moderne faisaient peser sur lui, devait se trouver conjurée par une aventure ..." (La Soif, p. 108).

A ces deux hommes se joint un archéologue, Gérard Dauner; "outsider" lui aussi, puisqu'il a choisi de vivre dans le passé et pour le passé -- bien qu'il n'hésite pas à risquer sa vie dans le présent en se rendant sur ses anciens champs de fouilles au milieu d'une épidémie, et dans une situation politique mal définie.

Par leur départ vers le désert, il semble que les trois hommes veuillent s'éprouver eux-mêmes, et y trouver ce que ne révèle pas la vie sociale normale. Mais, en dehors de l'aventure elle-même (difficultés avec des tribus inquiétantes, difficultés et dangers de l'expédition), ils y trouvent aussi un secret. Mariel ne le découvrira que

---

(1) La Soif, roman, Jean Vigneau, Paris, 1948.

tardivement, après avoir été fait prisonnier, sans bien comprendre, par des insoumis qui semblent obéir à un Européen: dans ces confins mal surveillés par les puissances de tutelle, vit un homme qui, comme eux, avant eux, a voulu, par orgueil, vivre hors de la civilisation.

"Il s'est arrangé pour vivre comme quelques centaines d'hommes pouvaient vivre autrefois, avec une certaine fierté brutale que nous ne connaissons plus, et je pense qu'il est le seul Européen à pouvoir le faire. Il s'est fait roi lui-même. Tout ce qu'il veut, c'est qu'on l'ignore" (La Soif, p. 137).

Ce Guillaume Cornec, ancien officier anglais dans les Indes (car il est Anglais malgré son nom français), est devenu le "révolté," l'outsider et l'aventurier sous sa forme la plus aiguë et la plus romanesque. Il a voulu être un "homme libre" par l'indépendance et le refus. C'est le personnage mythique du "ténébreux" révolté, issu de Byron, tel qu'il existait dans la littérature du XIXè siècle, même sous forme populaire (le capitaine Nemo de Jules Verne, le conte de Monte-Cristo d'Alexandre Dumas). Tel qu'il existe aussi au XXè siècle par exemple dans le Perken de Malraux (La Voie Royale).

C'est à lui que se heurtent, comme à la réalisation de la révolte même qui était latente en eux, les trois hommes qui sont partis, mûs par les mêmes réactions antisociales, vers les mêmes déserts. Ils ne le trouveront d'ailleurs que pour assister à son échec et à sa mort, et pour recueillir celle qui était sa compagne: Françoise, la fille de Gorgian. Car Gorgian ne s'était engagé comme infirmier dans cette expédition que pour retrouver l'aventurier qui avait enlevé sa fille et l'avait conduite dans une aventure sans issue. Par une ironie, une fois Cornec mort, Françoise revenue à Beyrouth redevient une femme parfaitement adaptée à la vie sociale, une mondaine une femme équilibrée. Et c'est pourquoi Mariel ne s'attache pas à elle, lui qui, malgré l'échec de Guillaume Cornec, reste attiré par l'aventure antisociale.

La Soif ne contient aucun fait biographique, et l'auteur en place l'action dans des pays qu'il ne connaissait pas alors. Le décor, et, en partie, le sujet, fortement romancé, lui ont été fournis par les récits d'un homme qui avait vécu dans ces pays. Le seul trait personnel à l'auteur est évidemment l'expression (mais ici, sous forme très imaginaire), de sentiments asociaux.

Comparaisons et références. En premier lieu, La Voie Royale, de Malraux, qui est de 1928 .... Mais 1947, date de La Soif est aussi en France l'époque où les sentiments asociaux (désarroi après la guerre et la Libération) s'expriment -- pour prendre deux exemples très connus -- chez Roger Nimier (Les Epées) ou chez Hervé Bazin (Vipère au poing). R.M. Albérès appartient pratiquement à la même génération. Cependant, Nimier et Bazin prennent une attitude "antisociale" dans la société où ils vivent, contre la société où ils vivent. R.M. Albérès place au contraire ses héros hors de cette société, imaginant qu'ils la fuient ou tentent de la fuir. D'ailleurs, il a écrit La Soif exactement avant de partir -- il devait y rester neuf années -- pour l'Amérique du Sud.

D'où le thème II, évasion hors du monde civilisé.

Velléda (1953) est l'expérience romancée de cette aventure sud-américaine. Les deux héros du livre, Velléda Denaisis et Bernard Dello, vivent "en marge" de la société parce que leurs tempéraments d'artistes et surtout leurs exigences morales les rendent impropres à y vivre d'une manière équilibrée. En fait, ils agissent par faiblesse, et c'est la société qui les rejette.

Ils se sont connus dans un établissement privé d'enseignement de Rio-de-Janeiro, où ils travaillaient comme professeurs pour gagner leur vie. Mais leur intransigeance sociale leur faisait gâcher leur vie. Compositeur de musique, Bernard Dello refuse la protection de son oncle, qui est évêque; Velléda a les mêmes refus. Et, sur une maladresse de Velléda qui l'oblige à quitter la ville, les deux jeunes gens s'enfuient, et se lient dans cette fuite. Successivement à Buenos-Aires, dans l'extrême-Patagonie, à Lima, à Sucre en Bolivie, ils échoueront à trouver une place dans la société, parce que, inconsciemment, involontairement, automatiquement, ils refusent cette réussite.

Plus que des aventuriers purement imaginaires comme les héros du Livre du Silence ou de La Soif, Velléda et Bernard sont des "ratés." En face d'eux (et, en ce sens, le personnage de l'outsider est ici dédoublé), Walter Cogolin (1), un esthète qui va chercher à les protéger et à les aider, mais qui, lui, est un "outsider" à

---

(1) Le héros du récit "Le Bal de la ligne," dans L'Autre Planète, portera le même nom, et représentera le même type d'homme.

l'intérieur de la vie sociale: un dilettante. Il a suffisamment accepté les règles sociales pour réussir, mais il méprise cette réussite, et se méprise un peu lui-même. Il n'en demeure pas moins "en marge."

Une plus vaste expérience (Velléda a été écrit à 31 ans) a amené l'auteur, pour exprimer l'outsider, à renoncer au personnage un peu stéréotypé de "l'aventurier" (Luc de Monieux dans Le Livre du Silence, Mariel dans La Soif). Le "retrait" à l'égard de la société se traduit ici de manière plus complexe par l'étude soit de l'être exigeant et inadapté (Velléda et Bernard), soit de l'homme qui accepte de s'adapter (Walter Cogolin) pour chercher une évasion "par l'intérieur."

Le roman est autobiographique dans la mesure où l'auteur s'est peint (et a transposé ses propres expériences) dans les deux personnages complémentaires de Bernard Dello et de Walter Cogolin, l'un voué à l'échec, l'autre à la réussite. Les personnages secondaires sont plus ou moins inspirés de personnages réels, parfois par contamination.

Dans les trois récits qui composent L'Autre planète (1958), le personnage de "Walter Cogolin" domine, car le ton des trois récits reste celui d'un dilettante; l'agressivité antisociale des romans précédents a disparu, pour faire place parfois à l'ironie (notamment dans Le Bal de la Ligne où, avant que le récit devienne fantastique, se place une satire de la petite vie mondaine d'un paquebot).

Ici, le "retrait" de l'homme envers la société n'est plus le fait du héros, mais du "genre littéraire"; celui du conte fantastique dans Le Bal de la ligne, celui de la "science-fiction" dans L'Autre planète et dans Si j'étais à Varennes. On pourrait dire qu'au goût de la révolte a succédé le goût de l'exceptionnel.

Dans Le Bal de la Ligne, le professeur Walter Cogolin (image de l'auteur à 35 ans sous l'aspect du dilettante) a choisi, par dilettantisme, de prendre le bateau plutôt que l'avion pour se rendre de Paris à Buenos-Aires. Toute la petite société des vingt-sept passagers de première classe est présentée avec ironie. Parmi ces passagers, Karina, une jeune fille atteinte d'une maladie mortelle (le cancer, bien qu'il ne soit pas nommé), et qui n'a que quelques mois à vivre. Au cours du traditionnel bal masqué du passage de l'Equateur, heureuse dans cette atmosphère de fête, Karina fait, sur

la plage arrière du bateau, devant une étoile filante, le voeu que cette nuit ne finisse jamais...

Le lendemain matin, Walter Cogolin se réveille dans sa cabine, mais le jour ne s'est pas levé. Les étoiles sont dans la même position qu'à deux heures du matin, le navire ne reçoit plus de signaux de radio ... Le temps s'est arrêté, et les passagers s'affolent.

Pendant vingt-sept jours, le navire marchera sur l'Océan immobile, sans avancer, sans que la nuit avance, dans une sorte de cauchemar. Théoriquement, il devrait approcher du pôle, mais les continents semblent avoir disparu... Passagers et équipage sont atteints par des crises de nerfs. Seule Karina, la condamnée à mort, est insolemment heureuse dans cette nuit qui ne finit pas... Jusqu'au "soir" où Walter Cogolin, la voyant assise, seule, sur la plage arrière, fait basculer son fauteuil dans la mer. Le lendemain, lorsqu'il se réveille, il fait jour... Et Cogolin se retrouve au lendemain du Bal de la Ligne,.. Il ne s'est rien passé, qu'un cauchemar peut-être, mais pourtant Karina a disparu.

Ce conte a été imaginé par l'auteur dans une nuit de "Bal de la Ligne," sous l'Equateur. Les personnages en sont pratiquement réels. L'atmosphère fantastique et l'affabulation sont une imagination gratuite, conçue consciemment dans le style d'Edgar Poe.

Les personnages d'outsiders ont disparu. Mais tout se déroule "en marge" (outside) de la réalité et non plus de la société. C'est qu'à une révolte morale contre la société, l'auteur a substitué une révolte esthétique contre la réalité. D'où sa conversion provisoire au genre du "fantastique."

Les deux autres récits publiés sous le titre général L'Autre planète confirment cette interprétation; ce sont des récits de "science-fiction" (que l'auteur a cependant écrits dans un style très personnel et très travaillé). Dans un "conte philosophique" (comme a dit la critique française, reprochant à l'auteur d'avoir substitué ce genre voltairien à la "vraie" science-fiction), L'Autre planète montre le narrateur engagé dans une tentative où la fusée X.300 doit tenter de dépasser (par propulsion ionique) la vitesse de la lumière. La fusée entre alors dans un univers "négatif," et revient sur une Terre qui n'est pas la nôtre: une Terre où, en 1429, la Guerre de Cent Ans entre l'Angleterre et la France n'a pas été arrêtée par Jeanne d'Arc. D'où un développement différent de

l'histoire et de la civilisation (thème des "univers parallèles," fort connu en "science-fiction"). Texte peu significatif pour le thème de l'outsider: tout simplement, le narrateur y pénètre dans un "autre" monde que le nôtre.

Plus nette est la sensation de"outside"dans Si j'étais à Varennes. Ayant construit un appareil à voyager dans le temps, le narrateur en fait l'expérience en allant se placer,au 20 juin 1791, au moment où le Roi Louis XVI va être fait prisonnier par la Révolution Française. Il permet ainsi au Roi de s'évader, et le cours de l'Histoire en Europe en est modifié. Mais alors le narrateur ne peut plus revenir dans son époque, dans le XXè siècle: ses parents, ses ascendants, ses amis, ont tous eu une vie différente... Il n'est plus connu de personne, il n'existe pas, il est (mais il en souffre), "en dehors"...

Ces contes traduisent chez l'auteur un certain dégoût des hommes, et de la vie "normale" des hommes -- goût que traduisait dans des ouvrages antérieurs une révolte plus marquée contre la société. Bien qu'il en éprouve parfois de l'effroi, le narrateur de ces contes trouve plaisir à vivre des aventures fictives qui le placent "loin des hommes" et de leurs petites complications psychologiques ou sociales: "Loin de ceux que j'appelais les hommes...," dit le personnage du récit l'Autre planète (p. 99) (1).

Cet ouvrage correspond au moment où l'auteur a constaté qu'il s'ennuyait dans la société de ses contemporains.

Le thème de l'outsider a été ci-dessus très longuement développé, dans la mesure où, par sa position de thème I, il pouvait exiger ou impliquer quelque résumé des textes où il apparaît.

Les thèmes qui suivent lui sont liés, mais seront traités plus brièvement, dans la mesure où l'on pourra se référer à des textes déjà analysés.

THEME II -- L'espace romanesque est, pour R.M. Albérès, extérieur au "monde normal."

Aucune tendance au roman social ou psychologique chez R.M. Albérès. Aucune "peinture" d'une société. Ses héros n'existent que

---

(1) L'Autre planète, récits, Albin Michel, Paris, 1958.

pour vivre hors de la société qui s'offrirait à eux.

Le jeune garçon esthétisant et prétentieux qui est le narrateur de Mona met sa fierté à vivre une vie sentimentale anonyme, qui tirerait son prix de cet anonymat même. Dans Le Livre du silence, Luc de Monieux, après avoir eu du mal à devenir un jeune chevalier provençal estimé de tous, n'a de cesse qu'il n'ait abandonné la Provence qu'il a conquise. Engagé parmi les croisés, il se sépare d'eux et désapprouve leur soif de conquête. Par ses refus, il est toujours étranger au monde dans lequel il se trouve, exprimant (même sous le déguisement d'un homme du XIIIè siècle) cet excès d'esprit critique que la France reproche à ses intellectuels.

Et, surtout, il cherche l'ailleurs, le dépaysement. Le thème même du Livre du silence consiste en velléités successives de dépaysement. Exotisme exacerbé aussi (bien qu'imaginaire), dans La Soif. Velléda est fait -- enfin -- d'exotisme vécu par l'auteur, et cet exotisme n'est pas exempt d'une certaine complaisance, au point que l'on pourrait y voir une passion du "roman géographique," comme il existe une passion du "roman historique." Enfin, L'Autre planète transporte plus insolemment encore le lecteur dans un "ailleurs," puisque tout s'y passe en marge du réel, dans des mondes imaginaires.

La Turquie et la Grèce du XIIIè siècle dans Le Livre du silence, les confins de la Syrie et de l'Irak dans La Soif, toute l'Amérique du Sud, de Rio-de-Janeiro au Détroit de Magellan et aux cimes des Andes dans Velléda; et, enfin, dans les récits de l'Autre Planète, des mondes imaginaires, étrangers ou parallèles à notre humanité ... L'auteur met une certaine constance à placer le lecteur, géographiquement et surtout moralement, hors du monde familier, pour lequel il n'a que satire ou ironie. Pourtant, il ne traite presque jamais "l'exotisme" en tant que tel: il ne cherche pas le charme des pays inconnus. Il les utilise seulement comme repoussoir.

THEME III -- La société est corrumpue et corruptrice. Aucune vie sociale ne peut satisfaire les désirs et les tendances des héros.

Dès 1938, le narrateur de Mona ne conçoit son amour pour Mona que hors de la société. Et même, plus précisément, cet amour ne tire pas sa valeur de lui-même, il la tire de cette sécession qui enferme les deux amoureux dans un monde à eux:

> "Dès lors, notre amour devint une lutte contre la société. Elle voulut punir notre révolte contre les lois de la cité par des montres arrêtées, des rencontres fâcheuses, des indiscrets. C'est pour nous cette année-là qu'elle insinua l'heure d'été à la place de l'heure d'hiver. Mais notre liaison lui échappait, et restait pure" (Mona, pp. 8 - 9).

En effet, la vie sociale apparaît comme jeu plein de fausseté, dans les ouvrages suivants. Pour Luc de Monieux, dans Le Livre du silence, la société même que forment les aventuriers de la quatrième croisade est une société où les intérêts les plus matériels ont remplacé le premier élan spirituel; au lieu de délivrer le tombeau du Christ, les compagnons de Villehardouin se font les conquérants et les "colonisateurs" de la Grèce. De même, Velléda constate que la vie sociale, faite de fausses-valeurs, tue la conscience de l'individu: "On peut tuer beaucoup de choses en soi. Et, dans les capitales, il y a pour cela de bons tueurs: des manifestations mondaines, des cocktails, de petits passe-droits, des phrases de politesse" (Velléda, p. 138)(1).La réussite sociale n'est d'ailleurs pas due au mérite, mais à l'intrigue: "le seul moyen de trouver un travail 'honorable' (...) était de connaître beaucoup de monde, et de vivre avec ses relations sur un plan d'amitié cordiale" (Velléda, p. 232). La société n'est favorable qu'à ceux qui se sont déjà emparés de positions sociales, comme le dit Walter Cogolin à Velléda:

> " --Vous avez un métier?
> " --J'en connais fort bien plusieurs.
> " --Je ne vous demande pas si vous les connaissez. Je n'en doute pas. D'ailleurs on ne vous demande pas de les connaître. On vous demande de les avoir" (Velléda, pp. 139 - 140).

THEME IV -- Refus du succès social.

C'est pourquoi le refus du succès social est évident chez la plupart des personnages. Il constitue même leur ressort. "Il ne me suffirait pas d'être bon époux, bon père, bon citoyen," dit Mariel dans La Soif (p. 134), et c'est pour cela qu'il cherche autre chose: "Il ne pousserait pas les grognements de la meute, il ne se précipiterait pas à la curée" (La Soif, p. 44). Les héros de roman de R.M. Albérès ne s'attachent jamais à une réussite sociale que pour l'abandonner immédiatement. C'est le cas de Luc de Monieux, qui ne conquiert une baronnie que pour la perdre. C'est aussi le

---

(1) Velléda, roman, Flammarion, 1952.

cas de Mariel: "Cette carrière de médecin militaire qui, dans son adolescence d'enfant pauvre de famille nombreuse, lui avait semblé le moyen de garder une certaine dignité dans la vie (...) ne l'intéressait plus " (La Soif, p. 8). Et si Velléda et Bernard Dello sont des "ratés," c'est en un sens qu'ils aiment l'être. Une des femmes du monde qui tentent de protéger et d'aider Velléda à Lima s'en aperçoit, et lui lance ces paroles vengeresses: "Si vous voulez vivre sur une île déserte, allez-y. Vous y emporterez une conscience lourde! Quand on est des ratés, on ne fait pas tant d'histoires!" (Velléda, p. 264).

THEME V -- L'emprise de la vie sociale sur l'individu peut lui apparaître comme une sorte d'agression sexuelle.

Le narrateur de Mona défend son amour contre la société, et cet amour ne reste pur que dans la mesure où il reste secret et "unique." Dès ses premiers contacts avec les hommes, dans les premières pages du Livre du silence, le jeune Luc de Monieux se sent humilié par eux: ambition, amour, tout est ramené par la société à une "compétition" où, dans son adolescence, il se sent inférieur.

Mais ce n'est pas la "compétition" qui humilie Mariel et Guillaume Cornec dans La Soif. C'est la pression de la société, l'omnipotence de l'Etat moderne, qui dispose des hommes, les embrigade, les immatricule, les traite parfois comme bétail (1):

> "Il se trouve que, pendant un certain temps...les lois, la civilisation, les conditions de vie qui sont faites à un plébéien ambitieux comme moi, ont pris, pour moi, un caractère tragique. Beaucoup de choses m'étaient une insulte, une douleur ... pire ... une sorte de violence quasi-sexuelle que l'on me faisait. Voilà pourquoi je suis ici" (La Soif, p. 30).

Ce thème est constamment présent, à toutes les pages de La Soif:

> "L'orgueil n'est pas le contraire de l'humilité; mais il est l'horreur de l'humiliation. Je vous assure que je n'en veux nullement à Dieu, qu'il existe ou non. Au contraire. Je n'en veux même pas aux hommes, ni à des hommes. J'en veux à quelques règles, à quelques préjugés, à quelques entraînements collectifs.

---

(1) La Soif a été écrit à la fin de la deuxième guerre mondiale.

--Vous en voulez à la vie sociale.
--Aux formes abusives de la vie sociale, oui. Parce qu'elles humilient" (La Soif, p. 151).

Or ce thème se retrouve dans Velléda. En effet, l'héroïne du livre, Velléda Denaisis, tout au long du roman, reste sous l'effet d'un traumatisme qui est d'ailleurs passé dans son inconscient: élevée par un tuteur, M. Defauberger, homme apparemment honorable, elle a été victime, très jeune, de manoeuvres et de sollicitations de sa part. Comme cet homme, qui est un notable, représente pour elle la société et la réussite sociale, elle a identifié société et hypocrisie: tendances libidineuses sous un masque d'honorabilité. D'autre part, au début même du roman, Velléda est exposée, dans une automobile, la nuit, sur une route déserte, aux brutalités d'un autre homme, qui porte un uniforme. En se défendant contre lui, elle provoque un accident d'automobile où l'homme est tué, et dont Velléda sort amnésique en ce qui concerne l'accident: en fait, elle a tué un homme et l'a oublié. Ce traumatisme et cette culpabilité inconsciente péseront sur elle par la suite. Elle est saisie d'une terreur maladive lorsqu'elle se trouve en face d'un soldat, d'un douanier, d'un homme qui porte un uniforme (l'uniforme étant le symbole de l'autorité brutale de l'Etat).

Or, les héros de La Soif, en 1947, manifestaient déjà la même tendance, la même répulsion devant la force contraignante de l'Autorité, et en ressentaient la pression et l'humiliation de la même manière: "Il me semble que les moyens de contrainte ou de séduction que l'Etat exerce sur vous ont une sorte de résonance sexuelle, qui aboutit chez vous à une certaine humiliation, un peu comme si vous aviez à subir les assauts d'un mâle brutal" (La Soif, p. 62).

Ce thème peut correspondre à une adolescence vécue pendant la deuxième guerre mondiale, sous l'occupation allemande, et dans un Etat Français dictatorial.

THEME VI -- La défense contre la société peut se manifester sous forme d'esthétisme et de dilettantisme.

Ce thème apparaît en 1938 dans Mona: un garçon de dix-sept ans réagit contre certaine grossièreté intellectuelle et morale du monde où il vit. Cette réaction est visible dans le style du livre, esthétisant et supérieur, fortement inspiré de Giraudoux: visible aussi dans le sujet du livre, où le narrateur et Mona créent autour

d'eux "une zone de neutralité qui nous protégeait du monde" (Mona, p. 11).

Au contraire, ce thème est absent du Livre du Silence et de La Soif, écrits pendant ou immédiatement après la seconde guerre mondiale. Mais le personnage de l'esthète épanoui, organisé, sûr de soi, apparaît en 1953 dans Velléda: Walter Cogolin s'est habilement ménagé une vie et une réussite qui lui permettent de se moquer doucement, avec quelque supériorité, de la vie sociale -- aussi bien que de lui-même. Il est un Mariel désabusé: "Les absurdités de l'univers ne lui semblaient qu'un léger prétexte d'amusement ou de souffrance; il faudrait imaginer un Prométhée qui aurait pris le parti d'en rire aux dépens de son foie" (Velléda, p. 135). Et il savoure avec humour son habile triomphe: "Je songe avec effroi à la destinée (...) qui aurait été la mienne, si je n'avais eu ce désir éperdu de tranquillité qui me fait neutraliser le poison des relations sociales, si je n'avais trouvé une sorte de sérénité, plus égoïste que spirituelle, grâce à laquelle je n'entre pas dans le jeu des susceptibilités (Velléda, p. 257).

Bien que L'Autre Planète soit constitué par des récits fantastiques, les héros de ces trois récits sont (dans des conditions différentes, plus irréelles), des esthètes comme Walter Cogolin. Et le narrateur de Bal de la Ligne s'attache, sans le cacher, à "savourer ces petits plaisirs égoïstes d'esthète" (L'Autre Planète, p. 14).

THEME VII -- La vie est considérée par le héros comme une épreuve "pédagogique," où il apprend non seulement à vivre, mais à constater que la vie ne se suffit pas à elle-même.

Si l'on excepte Mona, les romans de R.M. Albérès sont des Bildungsromane, des "romans d'éducation." "Education" d'un homme du XIIIè siècle dans Le Livre du Silence, d'un homme tenté par "l'aventure" dans La Soif, de deux artistes intransigeants dans Velléda.

Luc de Monieux se mesure avec le problème des biens temporels et de la destinée spirituelle. Comme, par exemple, ce dialogue avec son directeur de conscience Gautier Silens:

> "--Vous m'avez dit autrefois que j'aurais la soif des biens de la terre. Je m'en vais conquérir les biens de la terre.
>
> "--C'est bien. Va.

Luc s'arrêta.
"--Quoi donc? Vous m'approuvez?
Gautier Silens frappa sur ses livres.
"--Crois-tu qu'il soit défendu de conquérir les biens de la terre? Quelle piètre idée te fais-tu de Dieu, Luc de Monieux?
Luc trembla, comme autrefois lorsque le maître reprenait son latin.
"--Les biens de la terre ne sont pas défendus.
Maître Gautier se rassit.
"--Ils sont seulement dangereux" (Le Livre du Silence, p. 169)(1)

C'est donc le sens de la vie que cherche à travers ses aventures Luc de Monieux:

"--Vous voudriez trouver un acte qui procure l'éternité, et assure de ne plus pécher (...). Il n'y en a pas!
"--Etre chrétien, cela n'est pas, ne peut pas être ne pas pécher. Etre homme, ce n'est pas non plus éviter les fautes. Au contraire. C'est justifier sa vie, même par ses fautes" (Le Livre du silence, p. 273).

Ainsi la vie, et l'aventure qu'elle comporte pour ceux qui ont choisi de refuser les faciles assurances sociales, prennent un sens ascétique: la randonnée de Mariel et de ses compagnons dans le désert n'est pas une expédition qui ait un sens temporel, mais une aventure spirituelle:

"--Je pense simplement que les mots hors de la civilisation ont malgré tout un sens.
"--Si l'on veut. Pas le sens romanesque qu'on leur donne, en tout cas.
"--Non, un sens ascétique" (La Soif, p. 55).

De même Velléda porte en elle un "problème," qui consiste à mettre au clair sa vie et le sens de sa vie, au travers de ses refus. Elle est "tout entière livrée à une fatalité renfermée au plus profond de son être, hors des atteintes mêmes de son intelligence et de sa mémoire " (Velléda, p. 189). Et dans L'Autre Planète, le héros de l'aventure, jeté sur une Terre qui ne ressemble plus à la nôtre depuis le XVè siècle, subit une véritable "pédagogie," jusqu'à ce qu'il soit initié à la caste des Satryas, qui gouvernent ce monde.

THEME VIII -- Les valeurs spirituelles n'apparaissent jamais à travers les valeurs temporelles, mais seulement dans l'échec des valeurs temporelles.

L'homme voudrait que ses conquêtes terrestres aient un sens qui dépasse la simple utilité sociale. Mais il constate qu'il n'en

---

(1) Le Livre du Silence, roman, La Nouvelle Edition, Paris, 1945.

est pas ainsi. Et c'est la signification du Livre du Silence, où un "croisé" apprend peu à peu que l'on ne fait pas son salut en délivrant temporellement le tombeau du Christ:

> "--Dieu n'a pas besoin de tes services; et tu es incapable de lui en donner. Délivrer le tombeau du Christ? Et après? Il ne suffit pas de délivrer le tombeau du Christ. Ce serait trop commode s'il y avait un moyen sûr de faire son salut!" (Le Livre du Silence, p. 157)

Luc de Monieux voudrait déjà connaître ici-bas le sens de sa vie. Mais il se rend compte que cela est impossible:

> "--Ma mère disait que Dieu est au bout de tout ce que l'on fait.
> "--Mais comment entendre Dieu?
> Maître Gautier mit un doigt sur ses lèvres, (...) Luc s'aperçut pour la première fois que sa vie était comme un rêve qu'il ne se rappellerait qu'après sa mort" (Le Livre du Silence, p. 27).

C'est pourquoi Luc reste insatisfait des aventures terrestres, comme le sera aussi bien Mariel dans La Soif:

> "--Au fond, il devait y avoir cependant une chose qui seule existait, une chose qui pouvait lui donner cette dignité pour laquelle, dans le troupeau et dans la solitude, il avait toujours vécu. C'était peut-être Dieu. Mais il ne croyait pas en Dieu" (La Soif, p. 117).

Aussi ne reste-t-il à l'homme qu'à vivre dans une certaine inquiétude, dans une "soif" où se manifeste ce besoin -- impossible à étancher -- de donner un sens céleste aux actes terrestres:

> "Le soleil descendait déjà, mais la chaleur du sable surchauffé envahissait les jambes, emplissait le corps de lourdeur et remontait dans la gorge pour y creuser une douleur. La même douleur que celle de l'inquiétude," pensa Mariel.
> Et il ajoute:
> "Avez-vous remarqué comme la soif ressemble à l'inquiétude religieuse?" (La Soif, p. 60).

Car, perdu dans le désert, Mariel confond soif physiologique et soif spirituelle: "Il éclata de rire. Si encore il y avait une destinée humaine! Cette sanglante soif d'éternité qui maintenant brûlait tout son corps. Avoir soif d'éternité dans le corps!" (La Soif, p. 115).

Ce thème ne correspond cependant point chez R.M. Albérès à une sorte de prédication spirituelle, mais au contraire à une difficulté à joindre spirituel et temporel. Rares sont les moments

où ils se rejoignent, et c'est le sens que prend le mot de "silence": "Le silence, c'est le moment où la vie répond aux intentions que l'on y a mises" (Le Livre du silence, p. 170). Et peu de pages évoquent une espérance religieuse, comme la fin de Velléda, où la jeune femme, après la mort de Bernard Dello, brûlée par son aventure, s'embarque incertaine pour un nouvel avatar: "Mais elle leva les yeux vers le ciel à l'avant du navire, et eut plaisir à voir le mât, balançant doucement son humer, porter la croix dans les étoiles"(Velléda, p. 317)

Ce qui domine est au contraire l'impression de désarroi et de déception: "Tu seras toujours en quête de ton âme, en quête de toi-même, Luc. Oui, tu croiras trouver qui tu es, dans la bataille, ou, qui sait? dans la débauche, et tu pleureras de ne savoir où tu es, ni où est Dieu" (Le Livre du silence, p. 39). Car "un chrétien ne sait pas ce qu'il doit, ni ce qu'on lui doit! Son destin lui demande toujours quelque chose de plus" (Le Livre du silence, p. 170).

THEME IX -- Thème du "double."

Ainsi, incapable de juger sur terre la valeur des actes qu'il commet sur terre, l'homme essaie désespérément d'accomplir un destin qu'il ne connaît pas. De ce destin, l'image symbolique est celle du "double": l'homme amené à se rencontrer lui-même...

Ce mythe obsède Luc de Monieux dans Le Livre du silence, et son compagnon Pierre de Born devine cette obsession:

> "--On a toujours honte de parler de soi-même, de son âme. Tu as rêvé, n'est-ce pas? d'un homme qui te ressemblait? qui était toi-même? Je pense que nous nous battons toute notre vie contre nous-mêmes, contre un chevalier qui est notre destin, si tu veux."

Et plus loin:

> "--Souviens-toi, Luc, que pas un instant le chevalier qui est toi-même ne cessera de t'assaillir..." (Le Livre du silence, p. 159).

C'est pourquoi Luc reverra souvent le "chevalier blanc qu'il avait vu dans la fièvre, et qui était lui-même"(Le Livre du silence, p. 170).

S'il n'est pas explicitement proposé dans La Soif, le thème du "double" y est visible: car lorsque Mariel, fuyant une société où il trouve que sa vie n'a pas un sens suffisant, part pour le désert et pour une aventure désespérée, dans le désert il trouve en fin de

compte Guillaume Cornec: un homme qui a eu la même intention que lui, mais qui l'a poussée à l'absurde, l'a réalisée en outlaw, et a échoué.

Par deux fois, dans L'Autre Planète, le thème du "double" reparaît, bien que ce soit dans la mythologie irréaliste du conte de fiction scientifique. En effet, dans le récit qui porte en particulier le titre L'Autre Planète, le narrateur, Roger Malleville, parvient sur une Terre qui, depuis le XVè siècle, a eu une évolution historique différente. Dépaysé dans ce monde nouveau, il s'y introduit peu à peu, jusqu'au jour où il est reçu par un des Administrateurs de l'Europe, Roger Mauvezit. Et, lorsque les deux hommes se trouvent face à face, une immense gêne les envahit: Roger Mauvezit est sur la Terre II l'homme que Roger Malleville était sur la Terre I. Chacun d'eux est effrayé de se trouver en face de son "double." Et pourtant, lorsqu'un accident semblable à un accident d'aviation causera la mort de Roger Mauvezit, celui-ci, avant de mourir, proposera une substitution d'identité à son "double" venu d'un autre monde...

Le cas est plus frappant encore dans le dernier récit du recueil, Si j'étais à Varennes ... Ayant construit un appareil à voyager dans le temps, un homme de 1964 est allé modifier en 1791 le cours de l'histoire de France, en sauvant le roi Louis XVI. Lorsqu'il revient dans le XXè siècle, il y trouve un monde différent, puisque, stoppée en 1791, la Révolution Française n'a pas eu les mêmes conséquences, puisque les hommes ont vécu différemment, ont été différents. Aussi le narrateur de l'histoire se trouve-t-il dépaysé dans ce monde nouveau, où n'existent plus, sous la même forme, ses parents, ses amis, ni ... lui-même. Las de sa solitude, il fait des recherches sur ce qu'est devenue, dans ce monde divergent à partir de 1791, sa famille, issue des ancêtres qu'il avait à cette date. Il découvre ainsi, dans cet univers différent, la femme qui correspond à sa mère, mais qui ne le reconnaît évidemment point; il découvre aussi l'homme qui correspond à lui-même. Et tout le conte Si j'étais à Varennes n'est que la lettre que ce "voyageur dans le temps," perdu dans le torrent des siècles, écrit à son "double" pour lui demander secours: "En faveur du secours que vous pouvez m'apporter, pardonnez-moi l'aventure où je vous entraîne, la plus grande épreuve que puisse connaître un homme, et qui est de se rencontrer lui-même..." (L'Autre Planète, p. 221).

Essai par Yves Bonnefoy sur les thèmes de son oeuvre.

Propriété de l'auteur et de "French Culture Research Project,"
United States Office of Education Contract No. Oe-2-14-031,
Howard Lee Nostrand, Principal Investigator, Department of
Romance Languages and Literature, University of Washington.

Il me faut vaincre une résistance, pour répondre à votre question, mais c'est aussi pour cela que j'ai le désir de le faire. Pourquoi me dérober à une telle expérience? Le danger, bien plutôt que d'approfondir cette sorte de réflexion, que tout écrivain ne peut pas manquer de spontanément ébaucher, ce serait pour moi de me satisfaire de la réponse trouvée, et d'essayer de fonder sur elle. Il se peut, toutefois, que vous ayez vite le sentiment que je vous réponds "à côté." Mais, s'il en est ainsi, vous consentirez peut-être à tenir cette obliquité pour une forme encore de témoignage. Rien d'autre, vous le savez, ne peut vous venir d'un auteur. Car, pour comprendre et surtout analyser ce qu'il entreprend de mener à bien, celui-ci est moins averti que le moins préparé parmi les critiques. Il dirige certes son oeuvre -- en tout cas, dans une certaine mesure -- il a certes une pensée, et même, très accusée et souvent trop complaisante, une conscience de soi, mais c'est le <u>but</u> vers lequel il tend qu'il connaît, et non ce qui pour les autres reste évidemment l'essentiel: quelle sorte de route il a fait vers lui. Quel est-il, quel a-t-il été, dans son effort vers ce but? Un souvenir est là pour me rappeler la difficulté de ce savoir: la surprise que j'ai éprouvée (et que je n'ignore pas que la plupart des hommes éprouvent) la première fois que j'ai entendu ma voix me venir d'une autre origine que moi-même, par le faitde quelque enregistrement. Rien de plus révélateur qu'une voix, rien qui soit plus marqué des expériences passées et plus prompt à les faire entendre, rien qui ressemble plus, aussi bien, à la vérité propre de la poésie, qui est disposition de l'âme bien plus que significations et formules. Or, je ne reconnaissais pas la voix même avec laquelle je vis. C'est que, parlant, je suis tout à l'intention qui me porte. Je ne me sais plus séparable des données fluides de l'univers, au sein duquel je m'éprouve comme acte, en perpétuel devenir, et non comme objet. M'écoutant, au

contraire, je ne voyais plus de cet acte, devenu objet d'attention, que sa surface et celle-ci, qui m'apparaissait tout d'un coup opaque et énigmatique, m'offrait d'une autre façon toute une profondeur inconnue, celle du fait que je suis. Ma voix, quelqu'ait été son vouloir, était là, à jamais fixée dans l'absolu de ce qu'elle avait prononcé; et cette donnée sans recours ne pouvait signifier que la vérité de fait d'un tempérament, d'un mode d'être -- ma "personnalité," comme on dit, cette altération de la présence.

Et voici qu'un autre souvenir me revient, celui d'une remarque dont me fit part il y a quelques années mon ami Paul de Man, et qui m'a beaucoup fait réfléchir. Ce que Paul de Man m'a dit ce jour-là, c'est qu'il lui apparaissait que mes ouvrages de poésie, d'une part, et mes essais, d'autre part, ne procédaient pas exactement du même homme. Il y avait dans les uns, à ses yeux, des pensées et des sentiments qui ne se montraient pas dans les autres. Cela est vrai, et je crois même qu'il s'agit là d'une observation généralisable. Pour qui décide soudain d'écrire avec les moyens du concept, comme je le fais quand j'essaye de donner forme à des réflexions sur l'art ou sur l'existence, ce qu'il croit vrai compte plus que ce qu'il peut être lui-même. Il a tendance à se détourner de la connaissance de soi -- je veux dire de celle du fait qu'il est, avec tous les hasards de sa formation morale et sensible -- pour dégager une vérité plus universelle; et si celle-ci s'offre à lui sans l'apparence d'une valeur ou d'un principe de vie, il aura même l'ambition de s'y conformer aux dépens des particularités de son être, ce qui le montrera -- dans ces oeuvres plus volontaires -- dans une perspective changée. Il n'en va pas de même, en effet, dans les poèmes que ce philosophe d'occasion a l'habitude d'écrire. Eux restent imprégnés des forces qui le gouvernent sans que parfois il le sache, de sa réalité de fait, pour reprendre le mot qui me paraît essentiel. Deux perspectives, par conséquent, et c'est le moins que je puisse dire. Mais, s'il en est ainsi, que vaudra mon entreprise présente? ne sera-t-elle pas le simple prolongement de ces ambitions conceptuelles, qui m'ont peut-être appris à me distraire de moi?

Trève cependant de précautions, et si même le témoignage qu'avarement je vous promettais doit être un faux témoignage, au moins qu'il ne tarde plus. Je viens à votre question. Mais ce sera pour refuser tout d'abord et, à ce qu'il me semble, à bon droit, la notion même

de thème dans le cas de la poésie. Je puis vous assurer que je n'ai jamais eu le sentiment, en écrivant des poèmes, de traiter quelque thème que ce fût; ou même de me complaire à telle ou telle forme, aussi déterminante fût-elle, de mon expérience de ce qui est. La raison en est que la poésie n'est nullement à mes yeux l'expression de réalités particulières. Celles-ci apparaissent dans le poème, bien sûr -- je disais à l'instant qu'il était parfaitement averti, par exemple, de la réalité de fait du poète -- mais ce n'est qu'indirectement , comme le simple chiffre d'une expérience qui les dépasse et, fondamentale et unique, les colore toujours de son propre sens. Peut-être me direz-vous que ce n'est qu'affaire de mots; et que cette expérience fondamentale est en vérité le "thème" majeur de mes écrits. Cependant, le premier de ses caractères, c'est qu'elle n'est pas du tout de la nature de l'expression. Avec elle il ne s'agit pas de donner formule, fût-ce sur le plan le plus général, à ma réalité d'existence, ou à celle de l'univers; il s'agit bien plutôt d'obtenir, comme dans un rite religieux, que ce monde que je suis se réorganise peu à peu dans la perspective de l'être. Le sentiment de la présence de l'être nous est donné, mais encore faut-il lui vouer tout le contenu de notre existence -- et le poème est l'acte qui interroge les éléments de notre destin pour les purifier au foyer de cette présence qu'il garde vive. Il prend telle ou telle réalité -- qu'elle soit en nous ou hors de nous, cette opposition n'a plus aucun sens -- et il la pèse. Il est cet acte de la peser. Si bien qu'on ne peut savoir ce qu'il va devenir quand seulement il s'ébauche. Il peut dévier, et très fort, selon les résistances qu'il trouve. Et cette approche de l'être, qui est tout aussi bien égarement ou recul, aura alors, c'est bien vrai, à se formuler ces résistances pour mieux les vaincre, ayant ainsi l'air de dire. Mais elle n'est qu'incidemment cette recherche d'un sens. Son dessein est de constituer un ordre, pour y accueillir l'absolu, qui consumera le réel.

Je crois donc pouvoir atténuer l'importance de cette notion tout instrumentale du thème. Bien que, vous le voyez, je ne nie pas qu'involontairement et par le fait d'insuffisances secrètes, la conscience qui cherche l'être ait à repasser plusieurs fois par les mêmes voies, et à buter plusieurs fois, ou toujours, sur les mêmes obstacles mystérieux, qu'il lui faut donc plusieurs fois s'expliquer,

d'une façon ou d'une autre. C'est ainsi que paraissent dans les oeuvres de poésie et certainement dans la mienne, des chiffres non consumés, au moins provisoirement, et qui obsèdent durablement l'écrivain. Le signe doit disparaître dans le chemin qu'il désigne. Mais il arrive souvent qu'on ne sait pas le comprendre ou qu'on n'ose lui obéir. Quand il en va ainsi, l'entreprise de poésie est grévée d'éléments obsessionnels. Bien que ce mot d'obsession porte en lui quelque chose de négatif, que je n'accepte nullement, car les arrêts que j'ai dits ne signifient pas toujours la passivité ou la complaisance, je le crois plus apte que le mot thème à désigner les éléments récurrents de l'entreprise de poésie.

Ou certains d'entre eux, tout au moins. Car il y a aussi -- et c'est d'ailleurs l'essentiel -- de tous autres signes durables dans la conscience du poète, et qui sont, eux, des auxiliaires, des médiateurs. A supposer, par exemple, qu'un poète ait compris le symbole que suggère un oiseau qui chante au loin -- symbole qui n'est un sens que parce qu'il porte un espoir -- eh bien, il se souviendra de ce chiffre de la présence, il s'en munira comme d'une clef, et il pourra l'évoquer dans d'autres situations de son existence sensible. Le chant de l'oiseau, dévoilé, est devenu comme un médiateur, à la promesse indéfiniment méditable. Disons qu'il est devenu un mot de ce langage en quoi le poète doit convertir l'univers afin qu'il parle de Dieu. Et cela montre, me semble-t-il, que pour le meilleur ou le pire, un poète n'a pas de thèmes, mais des mots. Un vocabulaire privilégié, où chaque vocable est chargé d'une expérience non seulement sensible, mais véritablement sotériologique; où chaque substantif, adjectif ou verbe, loin de tendre à se séparer de tout autre pour exister par soi, comme il en est sur le plan de la vie sensible, n'a de vie que pour se donner à cette phrase à jamais unique, par laquelle un poète veut habiter l'absolu.

Obsessions, donc, et aussi secours. Démons et anges, ou -- selon une autre théologie -- les Idées fondatrices d'un intelligible subjectif, qui à la fois s'interpose et s'effacera entre l'unité et notre conscience. Chaque poète a son univers à la fois plus restreint et plus dense que le réel -- son monde archétypal dont chacun des mots ouvre au Bien une des demeures de l'apparence sensible. Mots actifs. Celui qui écrit a souvent à les laisser vivre et même

décider à sa place. Du point de vue de la poésie, Ange ou Idée sont la même chose, comme l'ont affirmé certaines métaphysiques de l'Antiquité finissante.

Je vais essayer, pour répondre enfin à votre question, de reconnaître quelques-uns des éléments les plus durables en moi de ce monde intermédiaire, et quelques-unes, peut-être aussi, de ces obsessions que j'ai dites, encombres du monde bas, au sens où l'entend Maurice Scève.

Le mot fer. C'est le premier qui me vient à l'esprit, mais justement parce qu'il ne cesse jamais de solliciter ma conscience, sans que je sache d'ailleurs s'il est un démon ou un ange. Ce que je sais, parfaitement bien, c'est son origine dans ma vie. Il y avait en contre-bas de la maison où j'ai passé beaucoup des étés de mon enfance une étroite plaine, avec à son autre bout une rivière parmi les arbres. Sur l'autre rive encore des arbres, puis une longue rangée de collines beaucoup plus nues. Le fer était là, parmi les branches riantes, dans la chaleur de l'été, c'était un pont qui jetait au-dessus des eaux une sorte de grande cage. Parfois nous allions "au pont." Plus rarement, jusqu'à un village au-delà, qui avait été une des haltes de ma famille. Le fer a longtemps dormi dans mon esprit. Puis il a reparu avec ces images fondamentales, mais moins pour signifier que pour être là, comme une donnée du destin. Quel est son sens, ou pour mieux dire, sa raison d'être? J'ai sûrement été sensible, dans ces premières années, à ce qu'il suggérait d'opaque et de séparé au sein de la nature si vive. Et dans des moments difficiles, j'ai cru avoir le droit de l'identifier au néant et à l'attrait du néant, reconnaissant en lui l'orgueil d'une existence mentale. Mais je crois aujourd'hui que je ne l'ai distingué dans ces années préconscientes que parce qu'il annonçait, en fait, une opération plus complexe, où il serait, spécifiquement, non le chiffre évident du rien, mais le chiffre difficile de la présence. Lui qui était séparé et informe, je l'ai senti semblable à ce que j'étais alors, une existence encore toute virtuelle et vacante, et je crois maintenant que ce sera mon destin de la reconduire au sein de l'ordre du monde, de rendre à Dieu un des anges chus.

Ce qui m'a été enseigné, et comme garanti, par la rouille. C'est de toujours que j'ai éprouvé une grande joie devant le métal rouillé, à condition qu'il ait appartenu à quelque objet robuste ou massif -- devant un soc de charrue abandonné, par exemple. Et cette joie n'a pas sa raison dans l'idée que ce fer s'anéantit, et qu'ainsi le rien ou la mort parlent plus haut dans le monde, tout au contraire: il m'apparaît que par cette rouille le fer est revenu au réel, pour en vivre la vie d'autant plus vraie que mortelle. Et j'ai même éprouvé une fois un sentiment d'accomplissement et de délivrance, lorsque j'ai découvert, sur un plateau de Provence, de grandes pierres rouillées Le pouvoir d'accueillir un mode d'être plus vrai, en l'exprimant par une image essentielle, m'était donné. Je pouvais constater le retour du fer à son origine divine, comprenant par la même occasion ce qui me fascinait dans ces épisodes fameux de plusieurs romans arthuriens, où l'on voit des épées mystérieusement fichées dans la pierre.

Le mot table. Il convient que je le place tout près de fer, par l'idée de vide et d'absence qu'il a longtemps évoquée, mais je devrai l'associer aussi aux noms de la pierre et du feu. Les tables qui s'imposent sans cesse à mon esprit ne sont nullement des objets finis, déplaçables, utilisables. Même quand elles sont tout cela dans le premier moment de l'image, je les sens s'agrandir, s'élargir, rejoignant la notion des tables rocheuses, assises indéfinies d'un haut plateau. En fait, je sais bien qu'il y a derrière ce mot le souvenir de cette table de pierre, l'autel où l'on dressait dans les religions du feu la flamme d'adoration. Toute table signifie sûrement pour moi le sol virtuel d'une foi, le fondement même d'une présence, mais ici encore le sens ne s'est pas donné d'un seul coup, il a fallu que le mot vive d'abord dans mes poèmes d'une existence fermée, éparse et énigmatique. Maintenant -- et c'est là un exemple du devenir des mots dans une oeuvre -- il est à sa place dans mon réel, mais il s'est donné à moi autrefois dans une sorte de baroquisme noir et tendu.

A la table s'associait alors le vent, qui la balaye, éteint les flammes, disloque l'univers qui a été ébauché. Un vent de nuit, antagoniste de la parole qui est, elle, le feu mental, la consumation du réel au sein de l'être. Car il m'est bien apparent que la table reste pour moi le lieu propre de la parole, où vient se vérifier l'élaboration poétique. Je voudrais en imagination qu'elle s'étende aux confins du monde, qu'elle s'empierre dans l'absolu. Mais elle ne peut

pas ne pas être le plan plus humble où la conscience qui veille doit se séparer de sa nuit.

Le mot feu. Je n'ai jamais cessé de voir le feu, je veux dire en esprit mais non comme un symbole, immédiatement, comme un fait. Autrement dit, s'il y a là symbolisme, je l'éprouve empiriquement, c'est un réseau de sens que je n'achève pas de défaire. Mais le faut-il? Il me semble au contraire que ces grandes réalités méditables ont pour fonction, non de s'effacer dans un sens, mais de rassembler le réel, par la médiation des analogies infinies qui les réfléchissent dans les événements ou les choses, et ainsi de rendre possible qu'il soit présent et vivant à l'occasion du plus simple feu. C'est de cette façon que les réalités élues par notre existence sensible peuvent se révéler un logos, une parole qui lie.

Du feu j'indiquerai seulement que je l'ai vu peu à peu se convertir à soi-même, et je veux dire par là qu'il me présentait avant tout, autrefois, son visage de destructeur, je voyais des objets brûler, j'avais l'idée d'une métamorphose à accomplir par le feu, puis il s'est retiré tout un temps, laissant les apparences intactes -- mais combien dangereuses soudain, muettes, sans profondeur -- et enfin il a recommencé à briller dans la profondeur restituée des choses, comme si le réel était en soi-même un feu. D'abord, ce fut l'incendie de forêts, et maintenant c'est l'étoile. Le feu semble désormais reposer en soi-même sans avoir besoin d'une matière ennemie pour se prouver. Il semble signifier qu'il n'y a pas de matière.

Le mot lampe. Tout proche de l'archétype du feu a toujours vécu celui de la lampe. Une de mes grandes chances, j'y songe maintenant, a été de ne pas naître dans une époque dont les vieilles lampes à huile ou à pétrole aient complètement disparu. Il y en avait encore en usage, vers 1930, chez mes grands-parents, et le passage lent de l'obscurité à cette lumière incertaine m'a certes beaucoup appris. Pendant longtemps, d'ailleurs, jusqu'au moment à peu près où j'ai commencé à écrire des poèmes sérieusement -- vers l'âge de quatorze ans -- je n'ai voulu et je n'aurais pu dormir qu'avec une petite lampe allumée. Je crois qu'elle avait à porter sa flamme dans l'espace des rêves, où l'expérience du néant, propre à l'enfance, s'accomplissait, et y maintenir l'idée de la sacralisation possible du monde. La lumière électrique est un concept, elle achève, comme la pensée rationnelle, de faire du réel une collection d'objets, elle n'offre

pas de secours pour la reconquête de l'être. Et je dois placer sur le même plan que la présence des lampes cette autre chance: avoir pu lire au hasard de bibliothèques provinciales démodées, et bien avant de rencontrer la poésie du XXè siècle, les poèmes bons ou mauvais d'un temps où l'écoute attentive des rythmes était inhérente à l'entreprise de poésie. Comment sauver le monde, comme chacun de nous a le devoir de le faire, si la poésie ne sépare pas son <u>temps</u> plus dense et exactement mesuré du chaos des durées inorganiques de la société d'aujourd'hui? La prosodie est pour moi comme une lampe.

<u>Le mot pierre</u>. Et de même la pierre. Ces vacances d'enfant où je retrouvais les lampes à huile, me détournaient aussi d'une morne ville moderne pour me montrer l'horizon des pierres. C'était dans les causses, pays dont le sol ingrat n'est qu'un grand plateau de pierre grise affleurante, et au désespoir qu'apporte l'objet (j'entend par là ces produits manufacturés anonymes, ces êtres ignorants d'eux-mêmes, cette morale abstraite mécaniquement appliquée) la pierre opposait son évidence à jamais irréductible au concept. Elle était, de ce monde mauvais, la grande absente, celle qui ne s'est pas compro et surquoi on peut donc fonder pour une vie plus réelle. Plus que toute autre réalité, je la sentais <u>substantielle</u>, en ce sens que l'uni pressentie, mais morcelée et anéantie par la dévotion à l'objet, y demeurait virtuelle. Trouver quelque chose "substantiel," comme le pain bis par opposition au pain d'usine, comme la pierre, ce n'est pas goûter esthétiquement l'agrément d'une surface rugueuse, c'est ressentir que sa profondeur échappe à jamais à cette fonction de la conscience qui substitue au réel ce réseau d'essences par quoi nous devenons anonymes. Comme la lampe, la pierre portait au loin dans l'univers concevable la possibilité du sacré. Un peu comme la beauté a dû l'être pour d'autres hommes, dans des civilisations différentes; et quand j'ai découvert moi-même, en Italie, que la beauté existait, je l'ai aperçue et comprise d'abord dans ses racines de pierre, à ce niveau mystérieux où les formes les plus élémentaires ne semblent pouvoir naître que parce qu'elles ont pris la mesure et reconnu le sens de la résistance du marbre. Je crois que je suis remonté peu à peu de l'architecture vers la peinture, mais pour entendre encore dans celle-ci les échos d'un savoir profond de la pierre. La pierre a dû toujours constituer pour l'homme une épiphanie de l'être, et l'homme a dû chercher à s'inscrire dans ce réel, en étudiant avec

précaution l'économie de la pierre. C'est à partir de ces données d'une forme simple qu'il a pu reconnaître son essence et celle de l'Univers. Et imaginer les Idées.

Le mot Idée. Je devrais écrire: l'Idée. Ici le contenu intellectuel prend le pas sur l'évidence sensible, et la notion sur le mot. Cependant le pouvoir, tout affectif et irrationnel, de cette notion est bien assez fort sur moi pour que je puisse le dire, sans hésiter, poétique. Le platonisme a toujours été à mes yeux un âge d'or de l'esprit: la pensée délivrée du besoin obscur de prouver, et possédant heureusement l'absolu; et l'unité rappelée jusqu'au tréfonds du monde sensible. Mais alors même que j'écoutais les appels de ce Bien qui est plus haut que l'essence je m'indignais et je refusais. Ce que j'avais envie de tenir pour le plus réel, c'était ce que Platon tenait, lui, pour le néant le plus pur: la réalité de hasard, l'instant fugitif, l'informe. C'est que, devant la pierre épiphanique que j'ai nommée, il m'était venu des pensées qui sont l'origine dernière de tout ce que j'ai pu écrire, et même de mon désir de l'écrire. Je me revois tout enfant, âgé de quatre ans peut-être, et regardant d'une fenêtre de la maison des vacances -- toujours cette maison décisive -- le faîte des collines à l'horizon. Au-dessus des étagements de la pierre, il y avait, se découpant sur le ciel, quelques groupes d'arbres. Et, un peu séparé des autres, je remarquai aussi ce jour-là un arbre isolé -- et je me suis abîmé soudain dans le sentiment de ce mystère: une existence finie, un être qui, pour avoir en commun avec des milliers et d milliers d'autres son essence de chêne ou de châtaignier, n'en est pas moins unique, par le fait de son lieu et de son instant. Bien entendu, c'était ma propre existence dont je prenais conscience confusément en la projetant dans cet arbre. Et j'avais soudain, face à l'absolu de la pierre, à en reconnaître ou apporter un semblable à cette réalité nouvelle si évidemment périssable, si évidemment pétrie de hasard et nuit: la finitude. Or, sur cette voie, dès lors foulée et toujours reprise aux carrefours du destin, de quel secours peuvent être les Idées qui ne savent rien de ce qui passe? Il m'a fallu beaucoup de temps pour reconnaître que l'absolu vient sacrer cette finitude en nous quand notre existence sauvée ne faisant plus qu'un avec le tout, étant la pierre -- c'est un état inaccessible aujourd'hui où nous parlons le concept, mais du moins méditable et approchable -- les actes et les objets de notre condition naturelle sont effectivement

les Idées, les grands universels transparents d'un empyrée personnel qui coïncide avec notre vie. Oui, nous vivons alors avec le pain, la lampe, la table; la particularité, la finitude sont abolies, l'univers a trouvé son ordre, les choses sont unies par le bien d'une parole sacrée, nous sommes pierre, disais-je, mais pierre qui se sait, dans l'aube et le midi puis le crépuscule d'une présence de l'être à soi-même, qui s'accomplit tout entière à travers nous. Et ainsi le hasard, tout en restant notre hasard, notre finitude, est revenu au sein de l'évidence massive, en y apercevant et y dégageant, comme le sculpteur byzantin de la pierre, les prémisses de l'Intelligible qu'il porte en lui. Je sais que je suis et serai longtemps bien obscu et d'abord à moi-même, sur ces questions. Capable, à peu près, de comprendre et d analyser les formes historiques du Platonisme, il faut à chaque instant que je les oublie, pour leur substituer des énigmes. Mais d'être dévide par des résistances obscures, cette réflexion n'en est que plus poétiquement absorbante, le point central d'une perspective, où bien des mythes convergent, qui se forment dans mon esprit. Ainsi de l'idée emblématique d'orangerie; ou de celle encore du vrai lieu.

L'orangerie, le vrai lieu. Il m'est souvent arrivé d'écrire, ou de rêver d écrire, des récits dans lesquels mon imagination se plaît à vêtir ses mythes d'éléments empruntés à la réalité quotidienne et à y engager quelques personnages. Bien entendu, je n'ai jamais pu achever ou considérer comme véridiques ces récits, à cause précisément de cette ambiguïté essentielle, qui fait que leur apparente objectivité, secrètement bouleversée par un mythe, ne peut pas se reclore sur elle-même, tandis que leur subjectivité véritable ne va pas jusqu'au bout de son mouvement. D'autre part la pression du mythe en leur fond tend à y resserrer le langage, l'expression tend à y retrouver les moyens directs et non-descriptifs de la poésie si bien que, jusqu'à aujourd'hui, ces récits se sont consumés rapidement en poèmes, qui ont trouvé leur place invisible parmi les autres que j'ai écrits. Permettez-moi de les évoquer cependant, parce que c'est en eux que j'aperçois maintenant -- et non sans quelques remords en égard à ce que j'affirmais au début -- ce qui ressemble le plus à un thème, s'il faut entendre par là, non plus quelque donnée élémentaire du monde, traversée pour rejoindre son impersonnalité essentielle, mais une intrication irrémédiablement subjective d'impressions et de

rêveries. Il est vrai qu'aussitôt tout mon travail a été (du moins est-ce là mon illusion) d'essayer de détruire cette particularité privée de sens. Plutôt que de me définir à mes propres yeux par une originalité qui me paraît, à tout prendre, bien vaine, j'ai voulu que ces éléments retournent à ce qu'il y a de commun et de partageable dans l'expérience des hommes. Et si je n'ignore pas que ce double événement, d'un noeud qui se noue et qui se dénoue, demeure un trait personnel, et regrettablement ce qui intéresse le plus les autres hommes, du moins je veux le comprendre et le dépasser, dans le sens du savoir impersonnel.

Mais il est temps d'un exemple, qui sera celui du vrai lieu. Dans un long récit que j'ai écrit autrefois, puis condamné aussitôt qu'écrit -- il s'appelait L'Ordalie -- un des personnages, blessé à mort, était conduit en automobile par la jeune femme qui lui avait porté la blessure, dans une maison lointaine; et il découvrait dans ses heures dernières que ce lieu, de par une disposition parfaitement objective de ses pierres, de son horizon, de sa clarté, était en soi l'absolu. Ici -- et voilà bien l'affleurement à nouveau des catégories ensorcelantes du platonisme -- il n'y avait plus de disparité entre intelligible et sensible. Un seuil s'était découvert, au delà duquel l'arrivant, ou pour mieux dire, l'élu, n'avait plus qu'à se laisser reconnaître, idée qu'il devenait jusqu'aux tréfonds de son corps, par les rayons du souverain Bien. En fait, j'avais imaginé dans le même élan que cette demeure intelligible, ouverte au soleil de l'être, était une orangerie. Et ainsi vous pouvez voir s'affirmer, chacun à sa façon, deux éléments très distincts du mythe: d'une part une idée de nature métaphysique, bien que déjà presque entièrement religieuse: celle du vrai lieu comme possibilité miraculeuse; et d'autre part le symbole -- celui de l'orangerie comme jardin des essences -- qui lui donnait expression. Eh bien, je me suis obstiné longtemps à vouloir que cette possibilité d'un vrai lieu, en tant que réalité tout objective, fût vraie, et je considère comme une de mes moins incertaines victoires sur moi-même d'avoir dissous cette idée, pour plus heureusement reconduire le chiffre lui-même, l'orangerie, à sa plus vraie signification. Un savoir plus haut est atteint quand toute orangerie devient méditable et occasion de retour.

Je sais cela, maintenant; et je puis vous assurer, aussi bien que le moyen de cette découverte -- en soi médiocre et qui fut surtout la

défaite d'ambitions rêveuses de ce qui est en moi la personne, l'existence particulière, insoucieuse de vérité -- a été la poésie elle-même, parce que les mots savent bien qu'il n'y a pas de vrai lieu. En poésie on demeure une personne, sans doute mais dépouillée de tout ce qui n'est pas immédiatement réductible à l'essence vraie de l'être humain. Sauf dans ses luttes et ses souffrances -- dans son moment de venue à la possession poétique -- le poète n'est guère définissable par ces trompes-l'oeil que sont les façons d'être particulières. Son originalité, comme on dit, doit s'effacer dans l'universel; n'y demeurant tout au plus que comme l'accent propre d'une voix.

Je n'en suis pas là, quant à moi. Mais peut-être ai-je mieux défini maintenant ce qui m'inquiétait au premier abord dans l'idée du thème. Qu'il existe ou non, qu'on le considère comme une intention de l'écrivain ou un fait de sa sensibilité, je crois qu'il faut poétiquement le tenir pour une menace latente de complaisance à soi-même, presque un péché. Ces grandes données brutes de l'imagination ou des sens, qu'elles soient des chiffres, interprétables et à franchir selon les lois d'un ordre enfin rétabli entre les choses! Que l'unité -- de la réalité, de l'esprit -- puisse y reprendre son bien! Sinon, c'est le démoniaque qui s'affirme, lequel est le mode d'être de qui s'est préféré, et par conséquent veut choisir. Les thèmes sont esthétiques, non poétiques. Il n'y a de thèmes que contre Dieu.

Post-scriptum. Je relis tout cela avec une certaine perplexité. Cette réponse à votre question, c'est au nom de la poésie et à propos de poèmes qu'elle est faite, et sans doute attendiez-vous de moi une réflexion qui eût englobé les essais critiques que j'ai écrits. Peut-être n'ai-je fait qu'esquiver -- et c'est cela qui m'inquiète -- le problème du rapport de l'intention poétique et de l'expression conceptuelle? Il est trop tard maintenant pour traiter tout le problème. Mais voici l'essentiel de ce que je puis suggérer. Il me semble que le grand sujet de réflexion conceptuelle, pour un poète est précisément la poésie, parce que celle-ci doit se dégager de ses formes impures, de ses ambitions naïves, etc., pour mieux accomplir son mouvement propre. Mais plus précisément il faut réfléchir sur ce qui, dans le langage et par conséquent la conscience, se refuse à la

poésie. Langage conceptuel d'une part, où le sens de l'être se perd; réalité dégradée en objets séparés, rationalisés et soudain devenus absurdes et comme morts. Le passage du réel à l'objet, qui est une aliénation, et les moyens qui sont laissés à l'homme de notre temps pour surmonter cette aliénation, voilà ce qui me paraît le sujet de réflexion le plus important aujourd'hui pour une conscience déterminée par la poésie; et voilà en tout cas le thème essentiel -- sur ce plan, j'accepte le mot bien volontiers -- de mes écrits. Sauf que je ne l'ai guère traité, jusqu'à présent, que sur quelques cas particuliers, et principalement celui de Rimbaud. Mais je vais y consacrer tout un livre.

Yves Bonnefoy.

Etude thématique par Jean Roudaut sur l'oeuvre de Michel Butor.
Novembre, 1963.

Propriété de l'auteur et de "French Culture Research Project," United States Office of Education Contract No. OE-2-14-031, Howard Lee Nostrand, Principal Investigator, Department of Romance Languages and Literature, University of Washington.

Il "... ne nous parlait plus seulement de l'intérêt de son art, des nouveautés qu'il apporte du point de vue de la technique romanesque, mais de son essence de la signification qu'il accorde à son thème fondamental ..."
-- L'Emploi du Temps III, 2-8 juille

Variation

L'alexandrin en poésie, quoi qu'on en dise depuis le symbolisme, n'a pas eu que des vertus négatives. L'entière liberté d'écrire paraît bien plus gravement castratrice que la forme imposée; en mobilisant l'attention consciente de l'auteur, la forme devenait aux yeux mêmes de l'écrivain un masque (tout en restant le symbole du travail, du sérieux, de l'antiquité et de l'art); occupant le premier plan, la forme eût dû requérir toute l'attention du lecteur, comme elle mobilisait celle de l'auteur. Du moins l'espérant, l'écrivain se donnait-il bonne conscience à l'égard des aveux et des monstruosités disséminés dans son oeuvre. S'il parvenait à descendre en son propre enfer, qui est aussi le nôtre, c'était au prix de cette contrainte qu'il s'imposait.

Cela peut-être aidera à saisir le malentendu qui fait que l'oeuvre de Butor, qui a essentiellement pour sujet le malaise contemporain, ait été principalement étudiée pour sa forme (Michel Leiris n'a pas reculé devant son contenu (1)). Tout se passe comme si le lecteur avait, selon une technique bien connue des psychanalystes, accordé son attention au cadre des ouvrages, pour

ne pas voir l'ombre se profilant. C'est pour prendre *a priori* la défense de la particularité avec laquelle j'isolerai un des thèmes de Michel Butor, que je feins de dramatiser cette opposition; Roland Barthes a étudié la responsabilité de la forme, d'autant plus profonde chez Michel Butor qu'il est plus conscient du prestige et des pouvoirs de l'écriture (2). La forme romanesque, qui varie d'un livre à l'autre, qui est remise en question par tout nouveau roman, est inséparable de la quête que constitue le livre. De *Passage de Milan*, où elle avait pour effet, selon l'aveu même de Butor (3), de soutenir l'inspiration, à *Mobile* elle s'est intériorisée au point de devenir non plus le cadre d'inspirations momentanées mais cette inspiration elle-même. Comme on a montré, chez Mallarmé, la parenté imaginative du pli de la feuille et du tombeau (et de nombreux thèmes mallarméens résonnent dans l'oeuvre de Butor), il faudrait poursuivre une analyse des ouvrages de Butor (les mettant tous sur le même plan suivant la voie ouverte par Georges Raillard proposant de lire *Mobile* comme *Degrés*, bien que cet ouvrage "ait perdu le nom de roman" (4)) de manière à montrer l'unité des thèmes et de leur formulation; comme les enfants d'un même père, les chapitres et les pages réfléchissent une obsession solidaire et opposée. Je signalerai parfois ces confluents multiples, et tenterai de ne pas m'égarer dans la descente d'un grand fleuve central.

Le réalisme fantastique

L'attention de Michel Butor se porte essentiellement sur notre monde présent. Tous ses ouvrages se passent *ici et maintenant*, (et même la critique littéraire n'est qu'un moyen privilégié pour s'atteindre, ayant sur toute autre médiation l'avantage de la complexité) ses romans sont essentiellement réalistes au premier abord; mais la description minutieuse et littérale de ce qui se passe une nuit dans un immeuble de *Passage de Milan*, en six mois à Bleston (*L'Emploi du Temps*), au cours d'un voyage entre Paris et Rome (*La Modification*), dans une classe d'histoire-géographie de seconde A, le 12 octobre 1954, entre 15 et 16 heures, éclate dans cette tentative de saisie. La réalité perd la cohérence qu'elle manifeste à un regard pressé; par les fissures

ainsi décelées se révèle l'univers féérique complémentaire à celui de la réalité durcie (Répertoire. La Balance des fées): la rue cesse de porter le nom banal d'une ville italienne pour signaler le tournoiement au-dessus de l'immeuble de l'oiseau égyptien emblématique, qu'on peut encore au début du livre, confondre avec un avion; les portes de corne et d'ivoire s'ouvrent pour les rêves d'angoisse et de hantise et les hautes paroles de la Sibylle de Cumes ou de Zacharie (La Modification); le visage du professeur se mue en celui du Grand Veneur (Degrés); le noir des rêves gagne la mer (Mobile). Tout réalisme, pour peu qu'il soit systématique, révèle l'incomplétude de la vision, sa pure superficie. Le réel ne comprend pas seulement ce qui est donné à voir, mais la pensée, le souvenir, l'imagination, le regret et l'espérance. Le réel devient fantastique (ou féérique) non par déficience mais parce qu'il dépasse de toute part le donné sensoriel. Dans Passage de Milan, le fantastique double le récit, n'apparaissant à la surface des choses et de la conscience des locataires que par le meurtre rituel final: dans Mobile, la collection même des éléments du réel dessine une figure fantastique que le livre est chargé de manifester et donc d'exorciser.

Cette démesure du réel est le signe d'un malheur présent. La dislocation totale et inopinée de la plus banale de nos perceptions, de la plus humble de nos tentatives de représentation (une nuit, un voyage, une heure de classe, simples et unis, se révèlent d'une complexité infinie) nous prouvent que nous nous faisions du réel une idée insuffisante. Redonnant à l'expression "c'est fantastique, quand on y pense" toute sa vérité, M. Butor décèle dans les bruits à peine audibles, ou dans les gestes légèrement manqués, la présence de millions de dieux sans demeure et sans nom. Si ce monde nous paraît fantastique c'est qu'une panique nous saisit devant la masse des informations non intégrées à notre conscience (Degrés), devant l'éclosion d'évènements imprévisibles (Passage de Milan), devant le délabrement de nos intentions les plus clairement formulées et les mieux fondées (La Modification). Nous sommes nous-mêmes en cause; le monde et l'idée que nous nous en faisons, la fausse

unité que nous accordons à l'un et à l'autre. Le fantastique est le signe d'un délabrement de nos connaissances, et d'une faillite profonde. Il faut ressaisir la réalité.

La parenté

La société nous apparaît d'abord sous la forme familiale. C'est à travers elle que nous acquérons nos premières informations sur la réalité du monde extérieur; c'est en elle que par réaction se fortifie ce que nous appelons le moi; c'est elle qui est dépositaire, sous forme de légendes et d'anecdotes, de notre passé. Les relations de parenté apparaissent donc comme les premières et les plus simples de celles que nous entretenons avec les autres; c'est à travers elles que nous tentons d'appréhender l'histoire et la réalité des êtres; le premier ordre, la plus banale ébauche de classement, que nous puissions donner à un groupe humain sera basé sur les mariages, les divorces et les naissances. Non seulement les liens de parenté nous seront un fil d'Ariane pour atteindre des personnes oubliées (passant de l'oncle aux neveux), pour susciter des inconnus (passant de l'oncle à la tante, que je ne connais pas), mais aussi pour ressusciter les ancêtres et recomposer notre histoire. Ainsi la relation de parenté est-elle la première ébauche de cette forme qui permet au romancier d'appréhender le réel et de le forcer à se révéler; étant sans limitation elle permet d'infinies extrapolations tant synchroniques que diachroniques.

Ce qui pousse Pierre Vernier à entreprendre le livre dont il mourra c'est "l'intérêt qu'(il) porte aux relations de parenté à l'intérieur de cette classe" de seconde A où il enseigne l'histoire et la géographie (Degrés). Commençant par les relations les plus étroites le livre s'étend en atteignant des groupes aux liens de plus en plus lâches. A ces relations de parenté, se superposent des relations de voisinage, évidentes en ce qui concerne les habitants de Passage de Milan: les enfants Mogne et Louis Lécuyer se rendent à l'invitation d'Angèle-Vertigues qui fête ses vingt ans; à l'étage inférieur Samuel Léonard reçoit ses amis, dont Jean Levallois, qui est l'ancien professeur du petit Gérard Mogne, tandis que sa fille, Suzanne, passe la soirée chez Angèle, avec la "nièce" de Léonard. Un invité de Léonard,

Jacques Vimand, est allé au préalable saluer l'abbé Jean Ralon; tandis que deux invités d'Angèle Vertigues, Benedicte et Gustave ont passé une heure chez le peintre De Vere. Ainsi de haut en bas de l'immeuble se tisse un ténu et subtil filet de relations. Degrés sera essentiellement fait de ces liens de parenté, de ces relations de voisinage, depuis la cohabitation jusqu'à la fréquentation de la même station de métro. Les vacances assurent les connaissances et créent de durable complicités (5). Les lecteurs de Galaxie ou de Fiction forment une société close, un clan autonome comme les collectionneurs de timbres préoccupés par le problème des échanges. A cela s'ajouteront les rencontres chez le coiffeur, chez le dentiste, les liaisons suscitées par les frères et soeurs, par l'appartenance aux groupements extra-scolaires. Tout le réel paraît préhensible dans cette immense toile d'araignée; mais en même temps l'individu perd de plus en plus la position centrale que lui confère la joie introspective (le moi n'est que la réponse et la défense à la pression extérieure et non l'objet d'une expérience apodictique); il devient le point de rencontre de séries de relations. Il se caractérise par ses coordonnées (sa place dans les séries de parenté, de voisinage, d'amitié ...) dans un système essentiellement mobile (la figure de référence se modifiant d'une famille à l'autre). Plus les systèmes de relations sont nombreux, mieux sont saisies les inter-relations humaines et plus grande est la densité acquise par chaque être. Les relations sont susceptibles d'extension infinie: elles coordonnent et groupent, tout en respectant la discontinuité existante entre les objets. La famille apparaît comme la première forme homorphique de l'humanité; l'immeuble, le wagon ou la classe, participant de son caractère ouvert et mobile, sont des images de la condition humaine (6); le roman est un centre où d'autres personnages infiniment divers pourraient paraître comme n'importe qui peut monter dans le train Paris-Rome, comme une classe s'étend, par Degrés, sur Paris, la campagne, le monde et l'histoire.

La triade

Parmi les figures que dessinent ces relations multiples il en est une qui est privilégiée. Elle est le centre de référence de chaque roman; c'est par rapport à elle que, dans la distance du livre, les relations se diluent; mais il va de soi que ce centre pourrait se transposer ailleurs, une nouvelle figure deviendrait le centre unificateur et générateur et, vu de ce point privilégié, ce sont les relations qui constituent le premier centre qui paraîtraient se défaire. Cette figure privilégiée est celle que dessinent par leurs relations le je, qui parle, le tu, à qui je m'adresse, et le il qui nous préoccupe. Cette forme élémentaire est déjà très complexe, et susceptible de nombreuses variations (7); elle existe à l'état embryonnaire et explosif dans le groupe je-père-frère, le seul que je considérerai. La famille est la première image d'une société secrète et rituelle: on y parle un langage chiffré, inintelligible au non initié; il est nécessaire pour en pénétrer les secrets d'en connaître les mots de passe; et surtout, chacune s'organise autour d'un secret informulable qui la ronge, la fait brutalement éclater en des crises violentes; elle est miné par ce qu'elle feint d'oublier dans le silence. Ainsi se répand à travers elle une culpabilité diffuse; ce qu'elle transmet ce n'est pas le secret de la délivrance, mais le sentiment de la faute. C'est lui qui, dans Passage de Milan, lie Louis Lécuyer, Alexis Raion et sa mère. Car la famille n'est pas seulement le premier lieu de cohérence de la société mais aussi un incroyable bouillon de culture: "les ennemis de l'homme sont les habitants de sa maison." Le père s'est démis lui-même de son pouvoir et le fils assiste à sa déchéance: la famille Mogne attend du père une réaction autre que celle d'abandon et d'indifférence qu'il a devant le mensonge goguenard de son fils (Passage de Milan, II), et Félix détaille son père se demandant quelles sont ces voix auxquelles il tente en vain de se refuser, et qui le retiennent, le paralysent, l'isolent (Passage de Milan, I); le père a renoncé à lui-même: pour posséder une place, une femme, des enfants, un appartement parisien, Léon Delmont a trahi "l'homme libre et sincère" que jeune il voulait être; la rupture sentimentale entre René et

Elizabeth Bailly est due à ce qu'il n'a pas tenu les promesses faites implicitement à sa femme, par son attitude de jeunesse; il s'est laissé glisser dans le vieillissement. Pierre Vernier sait que pour sortir de la solitude et de la stérilité qui le menacent il n'a que la littérature ou le mariage comme issue. La lézarde de l'appartemen de Léon Delmont ("Cette lézarde s'accentuant que vous auriez dû depui longtemps faire colmater." La Modification, I,1) est avant tout mora Si une loi biologique (le vieillissement et la débilité) est perçue comme un drame et une dérision, ce n'est pas à cause de la mort menaçante, mais parce que l'être continue de vivre en cessant d'être un guide, en enfonçant ceux qui le suivent dans la décrépitude qu'il subit. La littérature et le livre sont le seul rempart contre la déchéance (Léon Delmont comprend qu'il ne reconquerra sa liberté que dans l'écriture; ce n'est pas là un procédé littéraire de l'auteur mais une vérité organique). Le fils est abandonné sans qu'aucune initiation ne lui ait permis d'acquérir l'âge d'homme; il est promis au destin de vieillard enfant. Le fils ressent la culpabilité morale de cette déchéance qu'il constate; jugeant, il inverse le générations; il devient le père de son père; et, en même temps, découvre son pouvoir; quand Pierre Eller s'aperçoit brutalement qu'en classe il a barre sur son oncle Henri Jouret, il ressent pour lui un peu de pitié; le fils rêve de dépasser le père, de se venger de l'humiliation et de la sujétion que lui impose son regard ("un jour, je serai bien capable de lui déclarer que je le méprise ..."Degrés, I 6); mais Denis Régnier remet de jour en jour la rédaction de cette lettre au père qui le délivrerait, et il participe de sa déchéance en vivant de son argent; son existence même devient la raison de cett déchéance.

La violence de cette situation, de cette crise que pudiquement on nomme le conflit de génération, ne peut pas se libérer en un parricide, déjà moralement exécuté; il ne serait qu'acharnement sur un être sans résistance, et ne pourrait pas prendre la valeur d'un acte libérateur. Au père physique, définitivement perdu, vont se substituer le père spirituel (qui pour ne pas déchoir doit renoncer à être père et se fondre en un camarade et un complice) et le père-frère au plus intime de soi. Le frère est déjà criminel par sa naissance même: il brise l'unicité et la légitimité de la succession; il apparaît également comme un

double, c'est-à-dire comme une autre image de soi. La prise de conscience de la déchéance du père est le signe d'une maturité et donc d'une nouvelle naissance: le fils devient le jumeau de celui qu'il fut (l'image des frères est la dramatisation extérieure de cette évolution intérieure); la mutation qu'il accomplit s'accompagne de la disparition de celui qu'il fut, c'est-à-dire de son double ou de son frère. Ainsi l'homicide du frère prend un sens positif que n'aurait pas celui du père, auquel cependant il est associé. C'est en soi que la tension est la plus grande et c'est entre les frères qu'elle pourra se résoudre en meurtre: Vincent et Gérard Mogne préfigurent les personnages du meurtre de Bleston. Chaque fois que, dans ce texte, le meurtre est justifié, il ne s'agit évidemment pas d'un éloge de l'assassinat que Butor réprouve dans tous les cas. Le mot meurtre est l'expression dramatique de la mutation, qu'elle ait trait au domaine littéraire (le roman policier), psychologique (les frères) ou mythique (le changement de sacré).

La triade se résoud rapidement en une dualité: Abel-Caïn et leurs descendants, Cham et Sem, la victime et le meurtrier (L'Emploi du Temps); mais l'auteur introduit un renversement de la perspective habituelle: Caïn, Cham, le meurtrier ne sont point condamnés; ce n'est pas, selon l'idée romantique, leur solitude qui les sacre, mais leur participation avec la victime à l'éclatement d'une figure originelle. Le Père était un faux père puisqu'il entretenait en lui sa dispersion, son émiettement en des enfants dissemblables. Le meurtre du frère fait éclater la malédiction qu'entretenait l'existence même du Père, il proclame la vérité et rend par là possible une vie future unifiée.

La figure centrale des frères ennemis (explicite dans les romans, y compris Mobile, et implicite dans La Modification et Répertoire) n'a pas seulement valeur psychologique et sociologique (à l'encontre de nul autre plus qu'à l'égard du frère le sentiment de frustration ne peut tellement s'exacerber) ni valeur mythologique ("suis-je le gardien de mon frère ...?"), mais aussi une valeur sacrée (La peste où nous vivons est l'ombre de quelle colère?)

La faute

Une impression diffuse de gêne comme une atmosphère nauséeuse,

se glisse entre les individus. La haine, la jalousie dégagent leurs odeurs maléfiques, d'autant plus fortes que le cadre familial, loin de délivrer l'individu, l'assujettit. Une interprétation chrétienne ferait de cette impression de malaise une résurgence, un peu affadie du sentiment du péché. Il n'en est rien. Ce n'est pas là le châtiment mérité d'une rébellion contre l'autorité du Père; le sentiment de la faute (au sens où nous l'entendrons dans ce paragraphe, c'est-à-dire comme la forme la plus générale du désaccord de l'être et de son environnement) n'est pas la conséquence du meurtre symbolique du père; au contraire la faute (je la nomme malaise quand elle a trait à la perception physique du monde; ou mensonge quand elle concerne la connaissance intellectuelle; ou fissure quand elle prend son aspect historique), la faute naît du respect faux et familial dont on entoure le père: bien qu'il soit mort, on feint de le croire en vie; sa défaillance ne ruine pas l'édifice où il eut un rôle mais qui est maintenant forme morte, et qui se maintient par la complicité criminelle de tous comme un amas de poussière. Révéler la nudité du père est faire oeuvre de purification: la figure de Sem est emblématique de celle de l'écrivain.

Les actions humaines apparemment les mieux intentionnées sont rongées par un ver destructeur. Les relations cordiales de Samuel Léonard, Henriette Ledu, sa "nièce" et Louis Lécuyer (Passage de Milan, XI) sont pourries; elles reposent sur l'humiliation et la volonté de revanche (L'humiliation mobilise toutes les forces de l'individu et est une des grandes forces psychologiques dévoyée). Aucune action n'est innocente ni pure puisque toute parole engage l'avenir à partir d'un passé mensonger. Ce malaise s'étend à toute activité. Dès que le réalisme abandonne la description véridique des forces pour l'imitation des effets, ou pour être plus philosophe, cesse de prendre pour guide la natura naturans pour copier la natura naturata, il sombre dans le mensonge. Tel est le sort des oeuvres copiées de l'antique, ou de ces statues de Saint Pierre recollées n'importe comment: "ne se trouvera-t-il donc pas à l'intérieur de cette cité depuis si longtemps pourrissante quelqu'un pour protester contre le scandale de ce désordre et de ce mensonge?"(La Modification, I, 3).

Peu à peu s'est substitué à la vérité quelque chose de truqué (L'Emploi du Temps, I, 2 - 7 mai), phrase qui me semble faire écho à celle de Hamlet se plaignant qu'il y ait quelque chose de pourri dans le royaume de Danemark. Léonard a une fausse nièce et un faux valet (Passage de Milan); on ne sait s'il faut considérer l'aventure de G. W. Burton, alias J. C. Hamilton, comme un pseudo-meurtre, ou un pseudo-accident (L'Emploi du Temps). Il faut dénoncer cette fausseté, explorer les cavernes qu'elle creuse dans la conscience. Tous les livres de Michel Butor, sont, d'une manière ou d'une autre, des enquêtes.

Thésée et Oedipe sont les doubles mythologiques de Jacques Revel (L'Emploi du Temps); ils ont connu le même destin; tous deux sont les meurtriers de leur père, tous deux ont assisté à l'embrasement de leur ville, mais Revel résistera au désir de brûler L'Emploi du Temps. Tout vivant est un Oedipe s'interrogeant, et sa recherche découvre le crime que constitue son existence. "Tu es le meurtrier de l'homme dont tu cherches l'assassin" dit Térésias à Oedipe-Roi dans une pièce où la vie apparaît comme l'espace d'un meurtre à un suicide; comme le crime lève la faute (le meurtre du frère libère du mensonge du père), l'enquête suscite le crime: celle de Jacques Revel provoque l'accident de G. Burton (Revel et Burton sont deux figures fraternelles; en accomplissant l'oeuvre de Burton, Revel le dépasse: il détruit cette figure qui fut un temps celle de son père spirituel et est devenue celle de son jumeau, avant de gésir sur un lit d'hôpital).

Dans L'Emploi du Temps (III, 2 - lundi 7 juillet) J. C. Hamilton formule une théorie des deux meurtres qui dépasse très largement le domaine du roman policier auquel il l'applique: en commettant son meurtre le criminel détruit l'ordre des choses; la tâche du détective est de faire toute la lumière sur les oublis et les négligences qui ont pu amener ce désordre imprévisible, d'en faire connaître si exactement les circonstances et les raisons que le meurtrier se trouve détruit par l'énonciation de la vérité. La fin de l'enquête n'est pas la reconstitution de l'ordre ancien, amputé de deux membres, mais l'instauration d'un nouvel équilibre. Cet apologue peut se traduire dans le langage des frères ennemis, mais aussi dans celui de la littérature: l'écrivain dénonce le

mainteneur de mensonge qui, comme Cham masque la nudité du père; rendant leur place à tous les sentiments, réduisant la puissance des maîtres, suscitant les figures opposées et complémentaires des Dieux, il préfigure l'harmonie future; se substituant au second crime du roman policier, le livre, voulu et réfléchi, libère les évènements vécus (ce meurtre de soi qu'est toute modification) du hasard qu'ils contenaient.

L'expérience originelle du malaise n'est pas d'ordre intellectuel mais physiologique (j'ai suggéré l'importance viscérale de l'humiliation, de la honte, comme sentiment premier du mensonge); la faute ne peut pas être éliminée par la confession mais seulement par une nouvelle définition des rapports de l'homme et des autres, de l'homme et des dieux (une étude psychologique des romans de Butor doit tenir compte de ce fait que son sujet est un changement de forme et non une confidence voilée). Le roman ne peut pas délivrer du sentiment de la faute par une affirmation ; c'est la métamorphose de l'auteur et du lecteur qu'il vise; c'est une lente germination et une naissance qu'il veut provoquer; il est une machine à accélérer la prise de conscience; mais la mutation de soi étant incessante, il est constamment remis en cause par lui-même. Le roman change de forme à mesure qu'il se saisit du lecteur: le livre et le lecteur muant ensemble. Les questions que le lecteur se posait au début de sa lecture lui paraissent finalement futiles: nous ne connaîtrons jamais ce qui s'est passé le 29 février à Bleston, en dépit de l'importance que Jacques Revel attache à cette journée, mais nous savons, à la fin du livre, que telle n'est pas la question.

Non formulable, la faute n'est pas non plus originelle ni lointaine; elle est permanente; elle paralyse le temps, le fige en un présent faux puisqu'il n'est pas fait de passé et de futur, du plus de passé et de futur possible, perçus dans leur ensemble. Immobilisant le temps, la faute hypothèque l'avenir; la recherche du passé n'est pas une recherche de la formulation de la faute, mais des éléments dont l'oubli nous paralyse, car l'oubli est la forme au second degré de cette faute polymorphe, dont le malaise, le mensonge, la fissure sont les éléments simples. L'exploration temporelle va prendre chez Butor une importance métaphysique, car

l'oubli est une forme de la mort; se souvenir, ou se réveiller, a donc une signification sotériologique (8). L'expérience de la mémoire est identique à celle de l'autre monde: "Le privilège que Mnémosyne confère à l'aede est celui d'un contact avec l'autre monde, la possibilité d'y entrer et d'en revenir librement. Le passé apparaît comme une dimension de l'au-delà" (9). Est mort celui qui a perdu la mémoire: c'est contre l'ensevelissement, et contre sa destruction que lutte Jacques Revel à Bleston. "Dans la mythologie grecque, sommeil et mort, Hypnos et Thanatos, sont deux frères jumeaux" (8). Il n'est pas étonnant de voir la remémoration se muer en descente aux enfers dans l'Emploi du Temps ou La Modification; la quête entreprise mène, bien au-delà de l'intime biographie ou d'une fantastique genèse, jusqu'au royaume d'Hadès. Le livre s'ouvre à tout ce qui rend la vie présente par la mort future.

Bouleversé par les résurgences de conflits non résolus, troublé par de profonds remous historiques, condamné par la mort, l'individu se réfugie dans le paradis de l'oubli. Mais la faute ne s'abolit jamais; elle agit dans l'imaginaire et le crime est plus grave dans le rêve que dans l'acte: l'abbé Ralon est puni de ne pas choisir ses dieux; James Jenkins n'est pas responsable du pseudo-"meurtre-accident" de Burton au sens littéral et légal (l'Emploi du Temps, V, 3-14 septembre) mais il est effectivement coupable comme l'avoue son rêve (V, 3-16 septembre), et même Richard Tenn, dont le frère est mort dans un accident d'auto, dont l'appartement est identique à celui de l'assassin est, pour ces raisons, responsable comme nous.

La faute a donc un double aspect: elle est le sentiment d'un malaise et d'une inadéquation du monde et du désir de l'homme, et, plus gravement, elle est l'oubli de ce mensonge (C'est dans ce royaume d'oubli que demeure le Père). L'exploration des régions douloureuses de l'être est bénéfique, et la faute, qui suscitait l'oubli, devient une faute heureuse lorsqu'elle se fait le motif de la quête jusqu'au-delà des marais fangeux. Vaincre l'oubli est vaincre la mort; mais ce combat ne s'engagerait si le besoin d'une justification ne taraudait le fils, s'il ne craignait par-dessus tout le sort oublieux du Père. Le livre est une défense contre la

déchéance. Il remplace le second meurtre évoqué dans la théorie du roman policier; si le premier crime est de vivre, le second est d'écrire; mais accomplissant le premier, il l'innocente.

La question

Comment va naître cette conscience, cette inquiétude de la faute?

L'homme dans le monde fait figure d'inculpé. La classe est le lieu privilégié de la mise en accusation; tout professeur est, pour l'enfant, l'image du Grand Veneur. Mais la société même joue constamment ce rôle de mise à la torture de l'être: le douanier, le commissaire, le passeur du Styx, reprennent les mots du Grand Veneur, dont la légende avait été rapportée à Léon Delmont par celle qui prend à son égard un air perpétuel d'accusation, sa femme Henriette (La Modification, II, 4) (10). La question "qui es-tu?" renvoie à un meurtre oublié. Mais ce sentiment de gêne peut être transformé en un moyen d'analyse; dans les romans de Butor le mal est une forme détournée et incomprise du bien; le dualisme est toujours apparent, il se résoud constamment en monisme.

Car les questions qu'on nous pose éveillent en nous le pouvoir questionneur qui nous constitue. Le langage est essentiellement interrogatif chez l'enfant; devenant positif il marque l'indifférence de l'homme à son sort. Toute question exprime un aspect de la seule question qui importe, sur le mystère de l'être, et cette question ne comporte pas d'autre réponse qu'elle-même. Si la question ne renfermait en elle la réponse où la trouverait-on? L'existence est une question qui ne peut contenir qu'en elle sa réponse.

Mais la question se reforme incessamment; elle se métamorphose de mots en mots, entraîne l'être dans une succession d'examens et de demandes. La conscience inquisitoriale vous interpelle (l'emploi de la seconde personne du pluriel dans l'ouvrage de mise en cause que constitue La Modification n'est pas un artifice littéraire). Intériorisée, la question est l'effort de la conscience pour retrouver, non une justification, mais une unité qui éliminerait la question. Dans le poème Pérégrination où il s'identifie à Oedipe (une de ses figures emblématiques) Michel Butor écrit:

Je savais bien que la question
N'était pas ma possession

Mais mon élément
Elle est ma terre
Et le fruit même de l'arbre
Où l'on m'a déposé dès ma naissance
Je n'en suis nullement l'origine
Mais la victime
Et le résultat.

Interroger est tout ce qu'on exige de l'adepte, de l'homme qui recherche l'éveil (ainsi constamment les notions les plus simples s'épaississent: s'éveiller signifie sortir de la nuit, de celle de l'oubli du passé, de la négligence de la condition humaine, mais aussi s'initier au mystère de la mort et de la création.)

Se définir comme étant essentiellement la question (refusant "d'être en question" pour"mettre en question ") c'est manifester le désir de tout savoir, mais aussi se considérer comme le dépositaire de la réponse virtuelle.

Comme la liaison de parenté tend à s'étendre et à englober tout le réel, la question vise la totalité existante (réelle et imaginaire); le livre qui est la réponse à une question, est lui-même une question. Le livre définitif devrait avoir la forme de l'énigme où question et réponse sont mêlées:La Modification constitue le livre qui lui succèdera et sera sa réponse; l'Emploi du Temps et Degrés contiennent en eux le livre qui feint de n'avoir pas eu lieu. Ces romans comprennent donc deux ouvrages; question qu'ils sont apparemment, et la réponse virtuelle qu'ils renferment, (ce nouveau livre que doit écrire le lecteur); dans Degrés figurent tous les éléments du roman régulier qui est la réponse au déséquilibre de Degrés.

Les langues

Encore faut-il, pour qu'une réponse soit possible, que le pouvoir de parler ne soit pas ôté; "Si l'on vous met en état de fièvre, de folie, si l'on vous bouche les portes de la rédemption" qu'adviendra-t-il de vous, crie Nerval. Le retrait de la parole est la douleur la plus pathétique et le plus grave châtiment de l'aveuglement; au moment de convaincre les anglicans d'hérésie, l'évêque catholique de Bleston se trouve frappé de mutisme par quelque raz de marée de sa conscience vraisemblablement impure (L'Emploi du Temps, II, 1 - 7 juin); comme des serpents les mots s'étranglent dans le gosier de Léon Delmont et il ne sort de sa bouche

qu'un sifflement de plus en plus aigu (La Modification, III, 8). Du calice de la bouche sort l'hostie poignardée de la voix. L'unité du savoir, qui a pour conséquence l'unité de l'homme, a pour corollaire l'unité de la langue: l'éclaircissement de la conscience va de pair avec celui du langage. A mesure que Jacques Revel s'enfonce dans son exploration, les significations de l'anglais perdent pour lui de leur obscurité. La connaissance des langues a pour prolongement la reconnaissance des hommes car "la diversité des langues fait l'homme étranger à l'homme (...) et l'homme est plus volontiers avec son chien qu'avec l'homme étranger" (St-Augustin, Cité de Dieu, LXIX, Chap. 5). L'étranger est le frère menaçant (le Père maintenait l'hégémonie de sa langue: le latin) que je ne puis m'associer qu'en parlant sa langue. Il est mon frère, mon double, une autre part de moi précieuse et lointaine que je dois connaître pour parvenir à l'unité de moi-même.

Or les langues se sont diversifiées, la connaissance s'est émiettée, notre ignorance nous met constamment en état de folie, fait de nous de quasi aphasiques, tant nos bredouillements sont dérisoires par rapport à ce qui est. De grands lambeaux du passé nous sont inintelligibles; des mots et des phrases flottent dans la mémoire. Notre univers mental est discontinu. Des phrases étrangères comme des épaves vont traverser les romans: citations latines (Passage de Milan) et inscriptions du vitrail de Caïn (L'Emploi du Temps), vers anglais et italiens (Degrés), cocktail de langues (San-Marco -- Votre Faust); il y a trois conversations en deux langues dans La Modification. Mais ce n'est pas là l'évocation de Babel: chaque citation en langue étrangère agit comme habituellement le nom propre, elle fait éclater la continuité du discours (la connaissance apparaît discontinue et analogique); elle est aussi le signe d'un autre ensemble structuré, son affleurement à notre conscience: cet ensemble nuancé, riche et complexe, n'est soupçonné qu'à travers ce lambeau; la citation borne ainsi l'étendue de notre univers, en montre l'étroitesse, lui fait perdre la primauté qu'il s'octroie; elle réduit tout ce texte que nous lisons en la seule langue qui nous paraisse référentielle, à n'être qu'un fragment, qu'une citation d'un plus vaste ensemble. En changeant de langue nous changeons de centre de référence, et envisageons une toute autre réalité, car les catégories de la perception et du raisonnement sont

liées à celles du langage. Et nous effleurons des domaines totalement différents de nos habitudes mentales. La citation ouvre sur un ailleurs et le dote de réalité alors qu'habituellement la paresse et la satisfaction nous font concevoir comme inintelligible ce qui ne nous est pas particulier.

La première question du Grand Veneur est dite <u>avec une prononciation très ancienne</u>: elle monte des siècles vers nous, comme le regard qu'adresse Ann Bailey à Jacques Revel vient <u>du plus lointain de cette enfance terrifiée</u> (<u>L'Emploi du Temps</u>, IV, 4 - 29 août), mais l'ancienneté de la langue (vieux français, latin, grec) ne confère aucun privilège à la parole: la réponse n'est pas antique cachée et perdue. La parole qui s'adresse à nous peut apparaître dans une langue étrangère: <u>E pericoloso sporgersi</u>, tellement plus explicite dans son inachèvement que la formule française: il est dangereux de se précipiter dans l'oubli. Le livre qui au terme de notre quête nous sera remis (celui-ci si je le lis mal) peut, si nous n'avons pas pris garde de nous instruire et d'être attentif, nous être indéchiffrable; selon la Sibylle de Cumes: les mots que cherche Léon Delmont figuraient dans le guide bleu des égarés, "<u>Hélas, ils n'y sont plus, Sibylle, et même s'ils y sont, je ne puis pas les lire</u> ..." (<u>La Modification</u>, III, 7). Le livre ne répondra qu'à la question que je lui aurai posée.

C'est à une totalité de la culture et des langues qu'il faut recourir. La réponse n'est pas dans la poursuite d'une antériorité et d'une pureté (il n'y a pas de langue primitive) mais dans une réunification (il y a une langue future); mais le moindre mot oublié (et il faut faire intervenir des langues tout à fait différentes des nôtres) nous ferait sombrer dans la fausse interprétation. C'est la totalité des langues qui formera la langue future et Babel s'abolira dans une confusion ordonnée. C'est par son renversement total de la conception traditionnelle, que cette tentative avoue son caractère prométhéen. La volonté du romancier est de rendre à l'homme la connaissance. Ainsi recouvrera-t-il sa dignité de Fils du Soleil; la vérité n'est pas absente, elle est la totalité aveuglante:

Nous sommes dans un monde où tout s'est caché
Dans son excès d'être là. (Poèmes anciens)

Quel don de la nature voudriez-vous avoir, a-t-on demandé à Michel Butor: "celui des langues" (3).

Les guides

Peut-il y avoir un guide dans cette recherche? Il n'y a pas de Maître, le père est mort. Les gardiens du seuil n'accompagnent pas très loin le visiteur; Horace Buck, qui souhaite avec une étrange solennité la bienvenue dans Bleston à Jacques Revel (L'Emploi du Temps, I, 3 - 15 mai), lui apporte une aide décisive, lui ouvre les portes, mais ne participe pas à sa tentative; James Jenkins le guidera à la foire puis l'abandonnera le trahissant même par le vol d'Ariane -- Ann Bailey.

Le voyageur s'attachera à quelques témoignages. L'effort de la lutte contre l'oubli et l'effroi de la traversée de la mort, qu'elle implique, vont susciter une valorisation des objets, et provoquer une attention aux signes. Les propriétés physiques de l'univers (vol du milan) cessent d'en masquer les propriétés sémantiques (signe de mort). Les objets acquièrent leur aura magique de leur lieu de provenance et de la tentative qu'ils accompagnent. Ce palladium sera pour Jacques Revel un objet fait à Bleston et dans la matière de Bleston, que je pourrais porter sur moi comme signe protecteur, un mouchoir de coton que j'ai toujours (L'Emploi du Temps, I, 5 - 29 mai). Ce sera pour la voyageuse baptisée Mme Polliat le bâton de rouge qu'elle a acheté quand elle s'est mise à aimer un étudiant en médecine, et qu'elle a enfermé dans son sac comme un talisman (La Modification, II, 5). Le monde perd de sa durceur; c'est l'univers magique de l'enfance qui est retrouvé (il n'est pas de descente aux enfers qui n'ait pour prélude une redécouverte de l'enfance): un couteau, des pierres, des ficelles et des timbres sont conservés dans les poches.

Mais ces objets qui, s'ils n'ont pas la passivité de l'amulette, n'ont pas non plus le pouvoir du pantacle, ne sont que des jalons le long du chemin; ils ne sont pas des guides. Le voyageur aura recours aux plans, aux descriptions antérieures des lieux. Léon Delmont emportera avec lui, uniquement pour le voyage essentiel qu'il fait un "indicateur des chemins de fer": il était comme le talisman, la clé, le gage de votre issue (La Modification, I, 2); mais les plans sont

lacunaires, les indicateurs incomplets.

C'est à une chose écrite (guide, carte) que s'en reporte le voyageur; comme son voyage se déroule dans un univers de signes, il est naturel qu'il ait recours au livre comme guide. Le livre qui s'écrit prend appui sur d'autres livres qui l'éclairent et le fondent. Jacques Revel se fie au roman d'Hamilton "Le meurtre de Bleston" qu'il égare symboliquement. Le livre auquel se rapporte le voyageur va donc le caractériser; il est comme un emblême, comme une légende qui n'en est pas moins explicative, ou énigmatique, pour être une chose, une possession et non un mot (La Modification, I, 1). Les personnages ont ainsi un attribut (comme ce livre est le nôtre): le prêtre son bréviaire; les jeunes mariés le Guide Bleu et l'Assimil d'italien (ce qui devrait les préserver du destin de Léon Delmont qui recherche le guide bleu des égarés et sait très peu d'italien); le représentant de commerce, un hebdomadaire de cinéma; le professeur de droit, des livres reliés en une toile sèche.

Le livre est utilisé, comme une mantique, pour sa valeur divinatoire; il est consulté sans intention et préfigure l'avenir. Le seul livre que Léon Delmont lise en voyage est le recueil de lettres de Julien l'Apostat, l'empereur parisien qui voulut sortir de l'ombre les anciens dieux. Chez lui il feuillette l'Enéïde aux livres I et VI. Dans Degrés une fatalité veut qu'avec l'Odyssée et l'Enfer, les enfants doivent lire The rime of the ancient mariner. La lecture de Shakespeare:

"Il pense trop, de tels hommes sont dangereux"(César)

révèle l'avidité du regard et du visage de son oncle à Pierre Eller. Si ces voix dispersées, anciennes, fragmentées agissent comme des intersignes (toute l'aventure de Degrés est doublée par le même récit prophétisé par les citations), ce n'est point par l'effet du hasard ou d'une superstition magique, mais parce que le livre est une parole prêtée à l'homme.

> "il lisait pour lui- même:
> figliuol mio, disse il maestro cortese ...,
> comme si c'était un voyage dont il se souvenait et une grande partie de ceux qui étaient dans sa classe, suspendus à ses lèvres et à ses regards perdus, l'écoutaient se plaindre ainsi devant eux, par l'intermédiaire de Dante." (Degrés, II, 4)

Mais comme les talismans se révèlent inefficaces, les livres sont insuffisants pour tout résoudre; peu à peu la distance entre

l'aventure contée dans le livre et le drame vécu s'élargit; comme si naissant au centre du livre une tache blanchissait les pages centrales et gagnait peu à peu tout l'ouvrage. Léon Delmont ne saura jamais le titre du roman auquel Cécile feignait de s'intéresser lors de son retour triste vers Rome avec Léon Delmont; et le livre même qu'il a acheté pour l'accompagner en son voyage, pour l'aider à surmonter sa fatigue, Léon Delmont ne l'ouvrira pas; il y a là comme la transmission de l'une à l'autre d'un silence et d'une solitude. Et le livre qu'il va chercher en rêve, ce guide bleu des égarés dont il a tant besoin, il voit la pluie en effacer les pages qui se dissolvent peu à peu et s'éparpillent (La Modification, III, 7). S'éloignent les guides.

Dans la nuit du labyrinthe

L'espace, fût-il celui de la nuit, n'est pas un lieu vain, mais qualifié. L'oubli est peuplé de souvenirs; la mort est habitée. La traversée de la nuit n'apparaît pas comme une errance, car le chemin parcouru dessine un labyrinthe. Les romans sont faits de lames, fragments ou chapitres, diversement disposés; Passage de Milan pourrait être figuré par des cartes à jouer de valeurs multiples, redonnées à chaque étage, et l'ensemble du livre dessine une partie. L'Emploi du Temps et La Modification sont d'abord des voyages; Degrés associe à la fois les déplacements (promenades et logements dans Paris) au jeu de cartes (ouvrages culturels battus et distribués). La pérégrination contée en ces ouvrages, ou la recherche d'une figure révélatrice par le jeu, correspondent au voyage vers le centre, ou à la recherche du "château intérieur." Nous avons en Bleston, en la classe de seconde A, en l'immeuble de Passage de Milan, une imago mundi. Le voyage vers le centre de soi et du monde nécessitera la traversée des cercles concentriques de l'Enfer: dans la cave noire de charbon, dans le labyrinthe des couloirs, Louis Lécuyer prend en charge le crime de Delétang; la descente aux enfers est d'autant plus poignante dans Degrés qu'elle n'est pas située dans une ville (Bleston), ni vécue en rêve (La Modification) mais qu'elle est constituée par la vie même quand la culture n'est plus apte à rendre compte de la nature. Notre perception de la réalité est si fragmentée, notre imagination si faussée que nous rendons infernale notre existence. Si la sibylle de Cumes n'accorde pas à Léon Delmont

le rameau d'or protecteur qu'il réclame, c'est qu'il va le découvrir au cours de son rêve qui, peu à peu, glisse au grand rêve, emprunte la porte de corne. Ce n'est pas seulement le fantôme du père mort qui est recherché dans l'Enfer, ni le corps du double, mais, comme dans tous les grands récits d'initiation, le souvenir des existences antérieures et des évènements primordiaux. Leur connaissance constitue le rameau de lumière requis à l'entrée du monde futur. Michel Leiris voit dans La Modification une chasse spirituelle: "Ce que le personnage qui, dans son rêve, éprouve une soif semblable à celle dont parle les mystiques, poursuivait à travers ses amours comme à travers ses pèlerinages à Rome -- métropole du monde antique puis du monde catholique, eden où Piazza Navona coule une fontaine des quatre Fleuves, résidence mythique du "père" (ce père que tu cherches, dit la Sybille "afin qu'il t'enseigne l'avenir de ta race" (11)) et résidence effective de celle que le personnage nomme "Porte de Rome," peut-être en ignorant que cette épithète analogue à celle de "Porte du Ciel" des litanies de la Vierge la pose expressément comme image de l'Eternel Féminin -- n'était-ce pas quelque chose d'équivalent à l'absolu que désigne la mystérieuse figure du point central ou point suprême dont il est question dans la littérature hermétique: lieu où se fondent les contraires et se résolvent les antinomies, pivot de la vie universelle, noyau immuable malgré la coulée de modifications?" (1).

Comme le Grand Architecte, le romancier tente de tirer un ordre du chaos; il construit son livre comme un mandala, mais la poursuite d'un parallèle entre les oeuvres initiatiques et les romans de Butor nous égarerait. Tous les romans tournent autour d'un centre qui est l'image intérieure d'eux-mêmes: ils se réfléchissent; la vérité qu'ils annoncent n'est pas d'une autre nature qu'humaine. Le point central apparaît comme la réalité réfléchie. Si l'analogie entre les romans de Butor et les roman bretons peut se poursuivre c'est au prix d'une remontée au delà de la christianisation de Perceval, au temps où le Graal est chaudron mystique et corne d'abondance spirituelle. Alors que dans le roman d'initiation ce qu'il est convenu d'appeler la réalité s'effondre au contact du Principe, et que le lecteur éveillé devient un être libéré du monde, ce que poursuit Butor c'est la voie non initiatique mais poétique de la récupération des pouvoirs (psychiques et mythiques). Pour lui l'éveil est la conscience de la profusion (étant conscience il est

ordre et méthode). Le centre du Monde est la Totalité du Monde. Si le roman rappelle la forme des ouvrage initiatiques, il ne véhicule aucune pensée traditionnelle. Quand Butor s'intéresse à l'alchimie, ce n'est pas pour en étudier les préoccupations d'ordre spirituel, mais l'organisation de son langage (Répertoire).

Les monstres ne sont pas réductibles au néant par la force d'un geste (Perceval les efface d'un signe de croix); ils ont une réalité psychique têtue; ils rôdent dans le labyrinthe; il faut les reconnaître. Les ténèbres sont des potentialités que la longue errance dans la nuit a pour but de réaliser. La formule initiatique, Post tenebra Lux, ne doit pas être comprise dans un ordre temporel: la lumière ne succède pas aux ténèbres comme le jour au sommeil, mais les ténèbres habitées perdent leur nuit. Contrairement au roman initiatique qui lie l'éveil à l'abandon du monde, le roman butorien vise un remembrement de la réalité. L'éveil est pour lui la conscience, la conscience de ce qui est. La méthode de connaissance la plus efficace ne sera donc pas l'ascèse ou la méditation, mais l'écriture qui est le consignement de la réalité. Dans l'Emploi du Temps, où l'image du labyrinthe est la plus ouvertement décrite, sont longuement évoqués la Crète et Thésée, dont on sait qu'il figurait au centre du labyrinthe de la cathédrale de Chartres. Mais Thésée-Revel n'aura pas besoin d'Ariane-Ann Bailey pour devenir un des princes de Bleston. Le mythe et son interprétation chrétienne sont en même temps récusés: le fil d'Ariane, ou la grâce surnaturelle qu'il représente, sont remplacés par la littérature, par les pages que noircit obstinément Revel. Le roman qui conte l'errance dans le labyrinthe débouche sur le roman qui en délivre.

Ces références constantes aux mythes sont données, non pour éloigner du réel, pour le disqualifier, mais pour le rendre intelligible. Comme une description du monde qui ne tiendrait pas compte du fait que nous rêvons ne serait qu'un rêve("La littérature d'aujourd'hui" Tel Quel n° 11), un réalisme qui négligerait les obscurs désirs de l'homme et ses poignantes nostalgies serait condamné par sa superficialité même. Ce n'est pas le réalisme de Butor qui couvre, presqu'en dépit de lui-même, des éléments spirituels, mais au contraire la connaissance des labyrinthes psychiques et mythiques qui fonde son réalisme. Dans tous les livres nous traverserons des vagues de nuit et de rêves, et nous connaîtrons à travers eux des descentes aux enfers (Nerval nous a redit que le rêve, la descente aux

enfers et le récit initiatique avaient la même structure). Mais pas plus que la nuit n'est vacuité, ni le rêve absence de pensée, la traversée de l'enfer n'est une épreuve négative. Tous les romans de Butor sont des explorations du labyrinthe: ils s'achèvent avec le départ de Louis Lécuyer pour l'Egypte, la découverte par Léon Delmont de la vraie vie, l'adieu vainqueur de Jacques Revel à Bleston; ils s'achèvent au moment où commence une nouvelle existence; elle aura l'étrange particularité d'être identique à celle qui vient d'être contée, mais se déroulera dans un degré supérieur de conscience. Le voyage, de l'enfer au paradis est une progression de conscience.

L'être abandonné sans guide à l'entrée du labyrinthe a découvert au cours de son errance que l'accusation initiale portée contre lui ne le concerne pas mais est l'aveu de la faute collective de ceux qui le condamnent; il sait que leur jour est moins pur qu'ils ne le disent; il ramène du labyrinthe la connaissance des mythes et de l'histoire; il revient de la nuit pour l'associer à la clarté. Son aventure n'intéresse pas un être isolé, ni le lecteur qui vit en lui, mais toute notre race et toute notre histoire. L'aventure de Léon Delmont se dilue en celle de l'occident; la fissure qu'il ressent en lui, qu'il approfondit, ne lui est pas personnelle: <u>elle est en communication avec une immense fissure historique</u> (III, 9). A la mort du père correspond la fin du dieu unique, souverain et saint, et de l'organisation politique qui lui était liée: l'Empire; comme la ruine menaçait l'édifice social et religieux, le mensonge s'est fait plus sévère, et les exclusions plus nombreuses; dans le labyrinthe, l'interrogé a découvert son corps collectif et sa position privilégiée.

<u>Les figures de Caïn</u>

Si les livres anciens jalonnent la nuit, si les citations, les phrases déjà écrites, sont comme des faisceaux lumineux trouant la nuit de l'oubli, l'essentiel de la recherche reste solitaire. La tentative à laquelle se soumet le héros (l'auteur, le lecteur) le rejette de la communauté puisqu'il refuse le mensonge généralisé; elle tend à l'exclure également au point de vue religieux puisqu'en luttant contre l'oubli c'est le secret même de la mort qu'il est amené à poursuivre. Réussie, sa tentative aurait pour objet de libérer l'homme de la sujétion: si l'oeuvre de Butor apparaît comme le récit de l'émancipation du fils contre le père, elle exprime plus généralement le combat de l'esprit contre ce qui le contraint.

Horace Buck et Jacques Revel errent dans Bleston, qu'ils vouent aux flammes des incendies et au feu du ciel, durant la nuit de Noël symboliquement exclus et exilés. Cette naissance n'est pas espérance pour eux. Mais il ne faudrait pas voir dans ce reniement le signe d'un désespoir. C'est le contraire.

Dans cet isolement et cette lumière, ils apparaissent comme les compagnons du Caïn figuré sur le vitrail de la cathédrale. Comme Prométhée, Caïn est un être du feu, le créateur des arts et des techniques; comme Thésée et Oedipe, il a construit sa ville. Si sa figure paraît centrale dans <u>l'Emploi du Temps</u>, et si Bleston tend à se confondre avec Enoch, il ne faut pas pour autant faire de Butor un caïniste littéraire. Ce n'est pas comme élu du Seigneur, comme celui qui a reçu le signe, et qu'Eve a conçu d'un principe supérieur que Caïn est figuré dans le vitrail de Bleston; mais comme travailleur humain; et le vitrail pourrait porter comme légende les vers de J. Donne dans <u>le Progrès de l'Ame</u>, traduits par Butor:

> Demande toi avec moi
> Pourquoi le labourage, la politique, l'architecture,
> Et la plupart de ces arts par lesquels notre existence est bénie,
> Furent inventés par la race maudite de Caïn (<u>Répertoire</u>).

Le thème de Caïn et Abel s'insère à la fois dans celui des frères ennemis (comme les fils d'Oedipe: Eteocle et Polynice) et dans celui du christianisme: ils figurent, de manière vivante la dialectique de la grâce (l'existence bénie) et de la damnation (la race maudite) qui est au centre de la pensée de Butor. La célébration de Caïn apparaît comme la récupération de l'existence humaine dans sa totalité et sans honte: "... Caïn, le fondateur de la première ville, et son fils Enoch, qui donne son nom à cette ville, expriment par leurs noms mêmes, dont l'un signifie Possession, et l'autre Dédicace, l'origine et la fin toute terrestre de la cité d'ici-bas ..." (St-Augustin -- <u>Cité de Dieu</u> LXV -- 17). Le crime de Caïn a troublé un ordre impur puisqu'il résidait dans la soumission d'Abel aux ordres du Père, et s'accommodait du meurtre des animaux; le crime de Caïn proclame la vérité, expose au grand jour le mensonge caché; le crime larvaire est réalisé par Caïn, mais cet aveu manifeste du désordre antérieur devrait amener l'instauration d'un nouvel ordre, que l'opprobe jetée sur le nom de Caïn a empêché de naître. Caïn s'est trouvé exclus, et l'humanité a perdu avec lui toute une part d'elle-même: le

fossé a subsisté entre la cité des hommes (Caïn) et la cité céleste (Abel). Cependant le meurtre de Caïn était un geste de récupération, qu'il nous reste à réaliser pleinement (Jacques Revel se lie d'amitié avec Horace Buck, comme l'écrivain avec Caïn). L'acte de Caïn est le premier de ces accomplissements qui se réalisent tout au long des romans, et marquent la mutation de l'exil en royaume (12). Le rejet, l'exclusion font apparaître comme non accompli, ce qui était pris pour la réalité totale. L'expérience de la distance, et son corollaire le choix de la perspective, sont fondamentaux dans l'oeuvre de Butor.

Nous retrouvons le meurtre dans toute fondation de sacré; l'architecture grecque est l'histoire d'une transmutation constante de formes religieuses, dont chaque moment est figuré par un meurtre; M. Butor l'a étudié en ce qui concerne le lieu de Delphes (Le Génie du Lieu).

C'est ure variante de la figure Caïn-Abel que nous trouvons à l'origine de Rome, sous les noms Rémus-Romulus; et une part de l'oeuvre de Virgile a trait à la légitimation de ce meurtre. Après le meurtre de Rémus la situation de Romulus se transforme du tout au tout puisqu'il est identifié à Quirinus: "Cet honneur l'éleva donc au-dessus de Neptune et Pluton, frères de Jupiter: au-dessus de Saturne lui-même, leur père, puisqu'on lui a accordé comme privilège éminent le sacerdoce réservé à Jupiter, et à Mars, père de Romulus, peut-être en raison de cette paternité même," écrit G. Dumézil au sujet de Quirinus. Sa figure est présente dans La Modification non seulement par l'évocation de Jupiter, Mars, Quirinus, nommés dans l'ordre comme dieux majeurs, en rappel du beau livre de G. Dumézil, mais aussi parce que le romancier ne semble pas sans parenté avec Quirinus; son action hâte la modification du groupe que dessinent le Père magique (Jupiter), le fils guerrier (Mars), l'esprit créateur (Quirinus). Si l'on garde comme référence les ouvrages de Dumézil -- et tout nous y autorise: l'apparition de Janus comme Dieu des commencements dans le rêve de Léon Delmont est comme un nouvel hommage à Dumézil -- on peut considérer le meurtre originel comme une nouvelle figure de la récupération des pouvoirs: le premier roi mort devient le roi des morts; et par lui seul s'établit une communication entre le domaine des vivants et l'autre monde. Le premier meurtre caractérise l'espèce et l'espérance humaines.

Les anciens dieux

Tu es pourri de christianisme jusqu'aux moëlles (II, 6) déclare Cécile Darcella à Léon Delmont; tel est aussi le sort de Louis Lécuyer, de Jacques Revel ...; comment en serait-il autrement en Occident? C'est aussi du christianisme qu'on pourrait attendre la saisie et la coordination de toutes les forces éparses puisqu'il prétend à la catholicité. Or nous le voyons multiplier les interdits, faussant toute compréhension de l'homme par l'écart dans lequel il tient les autres religions. Que cela ne lui soit pas particulier ne l'en excuse pas. Chaque moment historique présente une telle volonté d'édifier un monde clos (s'aliénant ainsi toute une part du réel, ce qui ne peut aller sans grave trouble): l'Egypte du Moyen-Age rejette dans le domaine du fantastique la période pharaonique; à Cordoue la cathédrale tente de supplanter la mosquée; mais dans la mesure où aucun état nouveau n'accomplit le précédent, il y a mensonge. Ainsi l'Occident chrétien a-t-il rejeté le monde musulman, l'a réduit à l'état d'enveloppe de la chrétienté, l'a vidé de son être. L'intrusion de l'Occident en ces régions ébranle toutes les croyances, mais sans pouvoir les effacer ou les remplacer. Ainsi naît et s'exaspère en un peuple entier ces terribles sentiments de frustration qui sont à l'origine de la volonté de revanche du fils sur le père (13). De ce fait l'appartenance à l'Europe n'est plus qu'une calamité morale et tout doit être fait pour effacer notre péché originel en quelque sorte en tant qu'européen (Le Génie du Lieu, p. 164).

L'emprise du christianisme n'est pas de l'ordre de la conciliation mais de la terreur; la fidélité est la crainte de la rupture et du jugement. Le prêtre de La Modification apparaît comme un frère possible des abbés Ralon: Léon Delmont l'évoque dévoré par l'amour, écartelé entre son désir, et la terreur de son divorce avec l'église, qui le laissera si démuni (II, 4) (ce qui est la situation même de Léon Delmont entre le bonheur et l'habitude, ou celle de l'Occidental).

Le mensonge a grandi en une religion qui s'est voulue privilégiée; il se révèle par son incapacité de prévoir, son aveuglement aux intersignes, son refus de prophétiser. La crainte du futur est un signe de l'oubli du passé, l'aveu d'une conscience troublée (ainsi l'évêque de Blesston ne peut-il que répéter d'anciennes formules, et demeure-t-il

silencieux lorsqu'il convient d'engager l'avenir). Au contraire des prêtres vêtus autrement qui voulaient voir dans le vol des oiseaux de quoi demain serait fait, l'abbé Jean Ralon ne comprendra pas la crainte de sa tante et ne décelera pas le passage de milan. Les mots même qu'il lit, à la faveur d'une erreur de jour, quia repleta est malis anima mea, et vita mea inferno appropinquavit, il ne sait voir combien ils le définissent; or toute interprétation est prédiction, elle est la preuve d'une intelligence véritable du réel. Le centre de Passage de Milan (V) est occupé par une longue discussion sur la vie future, ou ce qu'il est convenu d'appeler la science-fiction. Quand à la fin de son voyage dans son compartiment entrent deux nouveaux voyageurs, Léon Delmont n'hésite pas à les identifier à la sibylle persique (Erythrea) et à Zacharie (il a déjà vu, sans alors savoir son nom, ce vieil italien avec une longue barbe blanche -- II, 5 et 6 -- qui a stationné longtemps dans le couloir avant d'entrer, comme la Sibylle de Cumes, Zacharie hante le train). Si Léon Delmont et Cécile, Isis et Horus remembrant leur Osiris (II, 6), avaient poursuivi leur quête des oeuvres de Michel Ange, ils eussent abouti à la Sixtine (dans ce Vatican que récuse Cécile) où sont associés sept Prophètes du Christ et cinq sibylles d'Apollon, parce qu'on a fait d'elles les annonciatrices du christianisme et des épiphanies, en particulier la Sibylle orientale comme le rappelle complaisamment Saint Augustin (Cité de Dieu -- XVIII, chap. 23). C'est sur elles, qui annonçaient les grands cycles et par là-même l'aspect transitoire de toute forme religieuse, qui proclamaient que le feu est une lumière, que va se briser le compartiment de Léon Delmont, le sanctuaire chrétien, où l'ampoule bleue ôte tout sommeil possible, car étant le lieu de l'éveil, il est le lieu de la divinité et de la présence réelle;le mystère eucharistique n'opère plus: Léon Delmont crache avec violence ces éclats tranchants, ce vin atroce ..." (La Modification, III, 8). Les deux gâteaux qui lui ont été remis ne se changent pas en chair mais se tachent de sang (dans Degrés, l'abbé Gollier prépare deux cours: l'un sur la communion, l'autre sur la messe; c'est toujours du mystère eucharistique qu'il est question). Peu à peu le compartiment s'est donc transformé, malgré Cécile, en la chapelle Sixtine: lieu de culte, lieu des prophètes et des sibylles, lieu de jugement.

Le christianisme se hisse sur les forces qu'il a reléguées ou qu'il a cru transformer à son usage; mais ces puissances n'ont pas cessé d'agir, d'autant plus dangereusement qu'elles étaient rejetées loin du domaine de l'aveu et de l'acceptation, dans celui du mépris et de la honte. C'est au livre IV, chapitre 8, de la Cité de Dieu qu'est reprise la liste des petits dieux romains rappelés dans La Modification (III, 8). Dans ces pages Saint-Augustin affirme que Rome ne doit rien de sa grandeur "à Vaticanus, qui préside aux vagissements des nouveaux-nés, ni à Cunina qui veille sur leurs berceaux (...). Les semences que la terre renferme encore, on les recommande à Seia ..."; il veut ainsi réfuter les Antiquités divines de Varron dont une grande part fut, si l'on en croit Machiavel et Cardan, jetée au feu par Grégoire VII; en montrant tout au long du livre quel prestige, quelle vie Rome tire encore de leurs forces, combien ils constituent l'élan de cette ville, en inversant les propos de Saint-Augustin, Butor rappelle ces dieux, morts de nom, et toujours agissants; il montre l'inanité dangereuse de ce commentaire du chanoine Bardy, dans une édition de la Cité de Dieu: "Le paganisme est bien mort. Les réfutations, ironiques ou critiques, de l'évêque d'Hippone n'ont plus de signification réelle à l'heure présente, et nous avons même quelque peine à comprendre pourquoi notre auteur s'attarde si longuemment à examiner l'ouvrage déjà bien vieux de son temps."

On sent à la lecture de l'étonnant Livre 6 de La Cité de Dieu ce qui y a séduit Michel Butor: il a voulu transmettre dans La Modification, par ces noms rappelés la vibration qu'il y a perçue. Patiemment, précisément, avec une minutie tendue Saint-Augustin énumère les dieux et les gestes qui mènent à l'accomplissement de l'acte humain essentiel; et la réprobation qu'il manifeste à l'égard de cette multiplicité divine ne fait qu'accroître la savante tension de sa page: "que le dieu Jugatinus préside à l'union de l'homme et de la femme, à la bonne heure; mais il faut conduire l'épousée à la demeure de son époux, et l'on appelle le dieu Domiducus: il faut l'y retenir ..."; les détails cessent d'être sommables et il ne reste qu'une litanie étranglée de noms: "adest enim dea verginiensis, et deus pater Subigus, et dea mater Prema, et dea Pertunda, et Venus, et Priapus."

Le poème qu'il consacre à ces petits dieux, la nomination de la déesse Virginiensis qui dénoue la ceinture, du dieu Sibigus qui allonge la jeune fille sur le lit, de la déesse Prema qui la subjuge et calme son inquiétude, sont comme une sorte d'appel

désespéré pour que ces forces, des démons, dit-il, cessent de le tourmenter dans sa chair; et l'énumération complaisante de leurs pouvoirs apparaît comme une douloureuse mélopée sur soi-même. Cette passion charnelle retenue, nous la voyons enfler dans La Modification et donner au rêve la lourdeur et la tiédeur des jouissances justement reconquises (La lecture de Butor, qui incessamment se superpose à elle-même, ou renvoie à d'autres oeuvres, ne s'entend complètement que par explicitation de ces citations dévoyées.)

Michel Butor n'est pas Julien l'Apostat et encore moins Quintus Auclerc (il sait que l'aveuglement à prendre pour l'essence de la religion ce qui n'en est qu'une forme, a souvent pour complément un aveuglement symétrique qui est la négligence du rôle littéraire et mythologique de la chrétienté). Les dieux anciens sont la nomination de forces qu'il n'est pas sans danger d'ignorer: le reproche douloureux de l'abbé Ralon au christianisme est de lui avoir fait perdre ces noms qui lui auraient permis de tenir compte de leur efficace (Passage de Milan, XII). Nommer représente une victoire contre l'oubli et contre le mensonge. C'est rendre une forme, un ordre, une existence à ce qu'on voudrait rejeter dans le noir. Le christianisme est lié à une situation historique précise; il a été la religion de l'autorité morale (le Saint Père), de l'unité sociale (l'Empire), d'une langue directrice (le latin); son éclatement en une multitude de sectes, son émiettement est sa propre condamnation. Puisqu'il se brisait, c'est qu'il ne parvenait à s'associer les nouvelles conquêtes humaines, c'est qu'il avait négligé un trop profond passé. C'est au XVIè siècle qu'est ôtée à l'Occident chrétien la primauté qu'il croyait être sienne; les bouleversements géographiques (Magellan), littéraire (l'antiquité découverte) lui révèlent quel profond mensonge était le sien lorsqu'il croyait posséder la vérité et l'élection, c'est-à-dire l'être dans sa totalité, mais il continuera de refuser à l'autre fraternel sa qualité d'égal, espérant le maintenir dans la soumission de sous-être filial. L'Europe s'accroche dérisoirement à cette exclusivité de la civilisation qu'elle continue à s'arroger en dépit de toutes les preuves qu'elle a elle-même déterrées.(Degrés, I, 7). Degrés relie le drame du XVIè siècle au nôtre et s'étage entre une citation de Marco Polo et une page de Montaigne où est analysé très lucidement "ce péché originel en quelque sorte en tant qu'européen." C'est le christianisme, autori-

taire et social, qui octroie, comme un sacrement à rebours, le péché originel.

La perspective

Quelle clarté se lève au sortir de la nuit? Cette lumière est essentiellement celle d'Orient, celle d'Egypte où c'est presque une seconde naissance qui a eu lieu pour moi dans ce ventre allongé suçant par sa bouche delta la Méditerranée" (Le Génie du Lieu, p. 110). Comme on peut suivre dans la peinture de Max Ernst la libération de l'oiseau, on assiste dans les romans de Butor à l'éclosion de la lumière. Cela va du feu intérieur, ce terrible alcool qui brûle Louis Lécuyer ou Horace Buck, aux incendies qui éclatent dans Bleston (et leur parodie rituelle, le "Guy Fawke's Day"), qui brûlent le portrait de Hamilton-Burton et les papiers de Pierre Eller, jusqu'aux grandes célébrations du soleil que sont les visions de Crète, principalement (mais aussi de Petra, Palmyre, Baalbeck, Bombay, la Sicile, les villes lumineuses et orientales dont l'éclat déchirent le ciel enfumé de Bleston), que sont aussi les références à Delos dans Degrés, aux restaurants de l'oriental Bamboo, de l'oriental Rose, de l'oriental Pearl à Bleston, à l'Egypte enfin, vue par Samuel Léonard, étudiée par l'abbé Jean Ralon, espérée comme un salut par Louis Lécuyer (Passage de Milan). Le voyage de Léon Delmont et d'Henriette à Rome qui fut un échec, a eu lieu en hiver, et Léon Delmont rêve d'aller en Sicile, où il trouvera presque l'été, célébrer par un voyage vos fausses noces, vos demi-noces avec Cécile" (II, 4).

En dépit de l'insistance et de la multiplicité de ces rappels, il ne me semble pas qu'il faille y voir le signe d'une initiation possible à une vérité défendue et localisée. Le souci de la lumière manifeste un souci de la vérité: le ciel clair est le signe de la conscience lucide. Ces romans initiatiques par la forme ne débouchent sur aucun secret formulable, mais contiennent implicitement la seule parole qui puisse déclencher une métamorphose, "Connais-toi toi-même" Cette connaissance ne va point sans une connaissance du monde, et de tous les dieux du monde, ces figures égyptiennes qui dévorent l'abbé Ralon, vivent en lui, s'agitent en lui, comme Jugatinus, Partunda, Priapus et Vénus en Léon Delmont (14).

Il est essentiel de se considérer"d'ailleurs," de se voir avec les yeux de l'exclus. Le choix de l'Egypte implique d'abord un changement de perspective à l'égard de l'Occident et du christianisme;

les fissures de ces notions apparemment monolithiques apparaissent si tôt qu'on sort de leurs cadres. Degrés est un effort de mise en perspective de l'histoire occidentale (le roman a pour sujet une classe car l'éducation lacunaire rend fausse toute la manière de vivre; toute la perception est déformée par cette instruction émiettée et dérisoire; les crises de l'éducation sont en relation avec les crises du sacré, comme l'ont vu Rabelais, Montaigne, Rousseau); comme sur les cartes de géographie les continents varient considérablement de forme suivant le système de projections adopté, ainsi le romancier doit savoir que ce qui nous paraît vrai ne nous semble tel que sous l'angle auquel nous sommes habitués; son travail porte avant tout sur ce choix du point de vue: "il est impossible de faire passer la réalité dans le discours sans employer un certain type de projection, un certain réseau de repères dont la forme et l'organisation dépendent de ce que l'on cherche à mettre en évidence, et corollairement de ce que l'on a besoin de savoir ..."(Degrés, I, 5). Le point de vue se modifie à mesure que le livre s'écrit, et d'un livre à l'autre; l'auteur tend à le reculer au maximum de manière à englober le plus grand espace historique.

Le premier abandon que cause ce déplacement est celui de personnage au sens du roman classique. L'observateur est engagé dans son observation et se dilue en elle. Comme le roman est un système de relations, le personnage prend la forme d'un complexe d'interférences. Son symbole est celui d'un immeuble, où extérieur et intérieur sont en osmose permanente, où les mêmes gestes se font de haut en bas, aux mêmes heures, où s'échangent les livres et les rêves; toute tête est un entrepôt, où dorment des statues de dieux et de démons de toute taille et de tout âge, dont l'inventaire n'est jamais dressé (Passage de Milan, XII), et la même aventure essentielle et banale, se répercute à différents étages comme à différents niveaux de conscience. Le romancier manifeste ainsi son don des langues qui est, pour le véritable initié, la possibilité de parler à chacun son langage. La conscience collective et multiforme s'exprime successivement à travers des individus transitoires. La notion de participation l'emporte sur celle de particularisation. Le malheur n'est donc pas personnel et sentimental mais général; ce sont la démesure et

l'insuffisance de la collectivité qui se révèlent dans le drame personnel. Le livre va devoir donner une interprétation de plus en plus profonde et de plus en plus ample de cette crise, dont nous ne connaissons à travers les êtres que les épiphénomènes de surface. Il lui faudra aller jusqu'à une interprétation générale de l'univers. Si l'on peut croire, après l'enquête policière et psychologique décrite par W. Styron dans la Proie des flammes, que le crime du héros est lié à la faute de 1619, au débarquement sur les rivages de l'Amérique des "galions hollandais avec leurs chargement de noirs enchaînés"; on s'aperçoit qu'il faut mener plus loin l'enquête pour aboutir aux sources réelles du crime. L'Oedipus americanus qui est le héros selon Butor sait qu'il faut reformuler toute l'Histoire si l'on veut colmater cette faille en nous dont la naissance remonte naturellement bien plus loin que le premier arrivage de Noirs dans les galions hollandais sur les rivages de la rivière James (15).

Cette attitude de recherche exige une attention constante à tous les évènements, à tous les objets, leur identification et leur mise en place. Il est nécessaire de saisir la totalité dans ses instants les plus fugaces pour fixer l'air dans son entier, cette musique dont nous ne percevons que des bribes, pour éviter qu'une calligraphie mouvante ne se défasse dans l'eau avant qu'on ait pu la déchiffrer. La seule morale est de travail et d'obstination: Il fallait faire aboutir ces mots embryonnaires, écrire ... (Passage de Milan, III). La seule tâche est le tissage de fils entre une multitude de faits à la dérive, enfouis dans les boues du regret, la vase du remords. La rédemption littéraire ne peut avoir lieu que par une saisie globale et totalisante qui révèle dans sa profondeur la faille dont nous souffrons, l'explore jusque dans ses grottes; on comprend dès lors la profondeur et la gravité de cette affirmation: c'est souvent quand les choses se compliquent qu'elles commencent à apparaître clairement (Passage de Milan, V). Le point de vue recherché, celui d'où tout apparaîtrait purifié et lié, serait le point suprême. Il n'est pas recherché dans l'ascèse, qui est une fuite du monde, mais dans le monde exploré dans son étendue et sa durée. Le rêve serait de dresser un inventaire total, d'établir de vastes répertoires ordonnés, de tout examiner afin de déceler les déformations que les regards des témoins ont fait subir à ces faits;

Lourd labour
Fasse que la remémoration ne soit pas vaine
(Pérégrination)

Car si une compilation sans mise en perspective n'est pas aussi néfaste que l'oubli, elle n'est cependant qu'une timide démarche sur la voie de la réunification (16); ce n'est pas le sujet qui importe, ni la matière, mais la mise en perspective (17). L'oeuvre doit conférer l'unité à la disparate de telle sorte que les séries de figures s'enlacent dans un immense contrepoint (Passage de Milan, III), comme les figures de Saqqarah. C'est parce qu'elle exprime une volonté de connaissance totale et de mise en ordre que la littérature participe du sacré. Quelque place énorme qu'occupe dans cette oeuvre ce qu'un théologien catholique appellerait le sentiment du péché, ce n'est point par là que l'oeuvre romanesque est religieuse mais parce que d'elle seule, et des forces de son auteur, dépendent la compréhension générale de l'univers et le bonheur. La grâce est le courage.

Non pas pour des raisons sentimentales mais pour l'ordonnement des choses, le point de vue privilégié est celui de l'exilé ou de l'exclus (Caïn, Romulus, le noir Horace Buck); pour le jeune noir Tangala la leçon sur la découverte de l'Amérique a une toute autre valeur que pour ses camarades; et c'est ainsi que ses condisciples devraient l'entendre.

Ce n'est évidemment pas la destruction apocalyptique de l'Occident que souhaite Butor (une conception autre et exclusive serait aussi désastreuse que la nôtre) mais la fin de la subordination du fils démuni à l'autorité du père, de l'élève au professeur, de l'Orient à l'Occident, du Futur au Passé, de la créature vivante à l'idée de Dieu. Le roman est chargé d'édifier ce "monde nouveau qui pourrait rejoindre l'Orient et l'Occident" et qu'espérait trouver Christophe Colomb si on croit la parole de Voltaire citée dans Degrés (III, 7). Ainsi pourraient être levée cette malédiction qui, nous faisant complices nous rend victimes: Le Planteur sait que l'esclavage est interdit. Le Planteur sait qu'il est damné, écrit Francis Hutter sur son cahier avant de se faire coller.

La mythologie

Cette tentative d'édification, de réalisation d'un monde nouveau où se concilieraient, dans l'harmonie, les contraires ne peut

évidemment exister dans la réalité actuelle; l'espoir n'est pas directement politique; le monde de l'explication et de l'équilibre doit d'abord prendre forme dans l'imaginaire (et ce n'est que dans la mesure où il aura acquis au préalable une solidité imaginaire, qu'il se réalisera véritablement). Cette société imaginaire n'est rien d'autre qu'une mythologie. Il y a ici encore deux mensonges complémentaires à éviter: traiter le monde moderne selon le schéma mythologique antique, ou au contraire introduire dans l'univers d'aujourd'hui des souvenirs classiques. L'effort est, au contraire, de constituer un univers mental, à l'image de notre univers perçu, qui ne soit pas dissocié, de faire un relevé coordonné de toutes les forces agissantes, en dehors de toute exclusion d'ordre politique ou religieux: "nous avons le plus urgent besoin (...) d'inventer de nouveaux chants et de nouveaux contes grâce auxquels, peu à peu, toute notre tribu puisse, se retrouver, se reconnaître et se comprendre" (Répertoire -- La tentative poétique d'Ezra Pound). Cette entreprise ne peut être que collective (Michel Butor ne cache pas son désir, si d'autres raisons que littéraires ne s'y opposaient, de créer un atelier de travail, d'oeuvrer en collaboration (18)). La parenté entre l'idée que M. Butor se fait de la littérature et de la mythologie (ou les contes de fées, pour un espace plus restreint de l'histoire et de la psychologie) est évidente: il s'agit dans les deux cas d'assurer par la parole, écrite ou racontée, des séries de passages (de l'individuel au collectif, de la personne à la cité, de l'adolescence à l'âge d'homme, etc.), de coordonner et de justifier par un ensemble les diverses forces qui se manifestent en soi et dans la nature; à l'explication religieuse datée et finie, la mythologie devrait opposer un monde ouvert en métamorphose permanente, et proposer un jeu de concepts mobiles plutôt qu'une forme close toujours menacée de fissure; la littérature est une religion mais in-définie. La mythologie assure la passage par degrés d'une forme humaine et sociale, d'une conception cosmique, à l'autre; la littérature vise la création d'une conscience collective, d'un jeu commun de référence (jeu parce que fait de lames de valeurs diverses propres à jouer entre elles) où toutes tendances trouvent à se comprendre. Si bien que, bien plus que de l'objet d'art habituel, du roman de culture, c'est de la pensée mythique qu'il faut rapprocher l'oeuvre

romanesque de Butor. Pour montrer cette parenté d'esprit je me reporterai le plus souvent possible à l'ouvrage de Claude Lévi-Strauss sur la Pensée sauvage.

Selon Lévi-Strauss dans le cas d'une oeuvre d'art "on part d'un ensemble formé d'un ou de plusieurs objets et d'un ou de plusieurs évènements, auquel la création esthétique confère un caractère de totalité par la mise en évidence d'une structure commune. Le mythe suit le même parcours mais dans l'autre sens: il utilise une structure pour produire un objet absolu offrant l'aspect d'un ensemble d'évènements (puisque tout mythe raconte une histoire). L'art procède donc à partir d'un ensemble: (objet + évènement) et va à la découverte de sa structure; le mythe part d'une structure, au moyen de laquelle il entreprend la construction d'un ensemble: objet + évènement" (Chap. I: La science du concret). Or il semble qu'en ce qui concerne nos romans nous ayons affaire à la fois à l'art et au mythe; car si la structure découle d'un examen des faits, d'une volonté de les exprimer, elle est cependant a priori par rapport à l'histoire racontée (puisque tout roman raconte une histoire); le symbolisme du roman (l'ensemble des relations de ce qu'il nous décrit avec la réalité où nous vivons) détermine ce que l'on appelle couramment son thème ou son sujet. Le commentaire de Michel Butor qui suit ces lignes me semble affirmer cette confusion volontaire de l'art et du mythe (ce qui découle tout naturellement du degré de sa réflexion): A une nouvelle situation, à une nouvelle conscience de ce qu'est le roman, des relations qu'il entretient avec la réalité, de son statut, correspondent des sujets nouveaux, correspondent des formes nouvelles à quelque niveau que ce soit, langage, style, technique, composition, structure. Inversement, la recherche de formes nouvelles, révélant de nouveaux sujets, révèle des relations nouvelles. (Répertoire -- "Le roman comme recherche" -- titre qui incite non pas à se livrer à des recherches sur le roman, mais à considérer le roman comme un moyen de recherche).

L'intention romanesque de Butor a le même projet que la pensée mythique; elle vise à "élaborer des ensembles structurés, non pas directement avec d'autres ensembles structurés, mais en utilisant des résidus et des débris d'évènements: 'Odds and ends,' dirait

l'anglais, ou, en français, des bribes et des morceaux, témoins possibles de l'histoire d'un individu ou d'une société." Levi-Strauss remarque que la pensée mythique utilise cependant un ensemble structuré: le langage "mais ce n'est pas au niveau de la structure qu'elle s'en empare: elle bâtit ses palais idéologiques avec les gravats d'un discours social ancien." La multiplicité et la variété des citations étrangères ou françaises dans ses romans rendent manifeste cette attitude de Butor à l'égard du langage; sa volonté (regrettable pour la joie esthétique) de tordre le cou au style (quels catalogues d'admirables images on pourrait extraire des premiers romans!) a pour corollaire son intention de faire jouer dans le roman des pans entiers de banalité, de réalité quotidienne afin que la structure interne du livre révèle leur signification ("Le roman et la poésie" -- fév. 1961, Lettres Nouvelles).

La pensée romanesque est soeur de la pensée sauvage: "elle veut saisir le monde, à la fois, comme totalité synchronique et diachronique, et la connaissance qu'elle en prend ressemble à celle qu'offrent, d'une chambre, des miroirs fixés à des murs opposés et qui se reflètent l'un l'autre (ainsi que les objets placés dans l'espace qui les sépare), mais sans être rigoureusement parallèles. Une multitude d'images se forment simultanément, dont aucune n'est exactement pareille aux autres; dont chacune, par conséquent, n'apporte qu'une connaissance partielle de la décoration et du mobilier, mais dont le groupe se caractérise par des propriétés invariantes exprimant une vérité" (Pensée sauvage, Chap. IX). Pour peu qu'on remplace l'allégorie de la chambre par la réalité qu'elle représente, on a la meilleure définition des romans de Butor (19); les tâtonnements de la recherche, masqués habituellement par la disparition des brouillons ou l'effacement de la première ébauche, sont donnés comme un des multiples possibles de Degrés; l'oeuvre finale apparaît non pas comme une oeuvre mais comme l'ensemble des jeux et des solutions, que permettent diverses permutations. Tout choix de lecture, tout déplacement de point de vue réagit sur la structure entière (ce sont ces changements d'angle qui sont le moteur dramatique de Votre Faust). L'oeuvre est toujours susceptible de transformation et de développement.

La vie future

La recherche de l'unité de l'Histoire et de la personne, l'édification d'une nouvelle mythologie mobile sont des formes de l'entreprise de Rimbaud, de Mallarmé. Pour Butor, comme pour eux, le bonheur est à reconquérir; notre démission à son égard nous vieillit et nous use.

Quel sens accorder à la mort des héros, en particulier à celle d'Angèle Vertigues? Faut-il y voir un meurtre rituel de rajeunissement comme il en sera question dans l'Emploi du Temps (III, 2 - 7 juillet)? Si l'on considère le tableau de Martin de Vere (qui est l'équivalent du livre puisqu'il nous donne d'une autre manière dans son ensemble cet air que nul de la maison ne peut entendre dans son entier (Passage de Milan, II), on remarque que le personnage central de l'oeuvre, la reine, n'y a pas trouvé place; le peintre compte sur le conseil de la nuit pour déterminer la position et la situation qu'elle occupera; mais une flamme, en son absence, détruira cette place vacante tandis qu'Angèle sera assassinée; on peut considérer que, mythiquement, Angèle, la reine de la soirée, est détruite par le feu, par le soleil de l'aube; elle apparaît comme celle qui délivre des passions, qui ouvre la vie future; à la façon d'un bouc émissaire, elle est donnée en victime expiatoire; l'efficace de son sacrifice ne peut être jugé; une promesse seulement nous est faite: en même temps que disparaît dans le feu la figure emblématique d'Angèle et qu'elle s'abîme dans la mort, un nouveau jour se lève sur la ville, et Louis Lécuyer, franchit librement le seuil de l'immeuble vers les lieux où naît, mythiquement, le soleil. La figure symbolique du bouc émissaire est donc représentée dans Passage de Milan par Angèle Vertigues(victime du trouble collectif) et Louis Lécuyer (contraint à la fuite, mais peut-être aussi au salut puisqu'il va vers l'Egypte); dans Degrés, Pierre Vernier est une victime consentante; il s'est sacrifié, comme un mystique, au livre, qui représente à lui seul le salut et l'Orient. La figure finale de cette variation semble être celle déjà représentée dans La Modification où la victime (Léon Delmont) est sauvée par son livre futur. Nous avons là une nouvelle application de la théorie du double crime: le livre se substitue au meurtre final, et rend inutile le sacrifice du coupable-victime. Dans l'enchaînement

bouc émissaire, agneau mystique, livre nous avons une autre figure de la trinité: Père-Fils-Esprit. Le livre (l'esprit futur) concilie et réduit dans l'imaginaire les conflits qui ont détruit le monde du Père, ou déchirent celui du Fils. Mais il ne peut les résoudre qu'après les avoir fait apparaître.

Si Angèle Vertigues est victime du crime diffus qui hante l'immeuble (un entrepôt, une tête, l'occident et l'humanité à la fois), si elle est la victime tout autant de l'homosexualité de Gérard Mogne, que de l'apostasie de l'abbé Ralon, et de la pauvreté de Louis Lécuyer, elle l'est bien plus encore de la mise en marche du futur qui s'accomplit chez Samuel Léonard où s'établissent les plans d'une oeuvre collective de littérature, d'histoire-fiction. Or l'avenir ne se réalise qu'en consommant le passé, qu'en en exaspérant les contradictions, qu'en en accomplissant les drames virtuels. Si bien qu'on peut se demander si ce n'est point la perfection à venir qui fissure notre présent, si l'obscurité qui se répand sur le monde d'aujourd'hui n'est pas l'ombre de la vie future. La minceur de notre passé, conscient et accepté, limite notre avenir; elle nous met en retard sur notre futur. La connaissance du passé, et sa purification, sont les conditions de l'imagination du futur. Le futur est le passé dans sa totalité, sa vérité et son intelligence. Si nous nous projetons dans l'avenir nous l'identifions à notre passé inconnu en un perpétuel présent: " ... empires interstellaires et mécaniques, que nous avons souvent l'impression de replonger plutôt dans un lointain passé, comme si c'étaient des formes anciennes de la conscience qui s'affirmaient par ce si judicieux détour, d'anciens pouvoirs, d'anciens désirs se réveillant, d'anciennes craintes ..." (Passage de Milan). L'imagination du futur, nécessitant la purification du passé, est une vie éternelle. Ensemble sont saisies les deux extrémités du temps.

La parenté entre le tableau de cartes de de Vere et le fameux verre de Duchamp, "la mariée mise à nu par ses célibataires, même" est frappante: ce sont deux machines "à fonctionnement symbolique"; les deux auteurs, le réel et le supposé, nous donnent un luxe de détails dans les explications mécaniques et les ralations entre les figures; on sait que Duchamp considère son verre comme homorphique de la réalité: il est la projection en deux dimensions de notre univers de trois dimensions, comme celui de trois n'est que la

projection d'un monde de quatre; si un théorème de géométrie est pour certains une claire raison, il peut aussi apparaître "comme un obscur miroir de réalités à venir" (Passage de Milan); tous les romans de Butor semblent être les projections en cet univers de situations futures, ce qui expliquerait la curieuse épigraphe de Passage de Milan: "les évènements futurs projettent déjà leur ombre sur nous" (parole qui semble faire écho à celle que le choeur adresse à Oedipe-Roi "Il t'a découvert, malgré toi, le Temps qui voit toute chose"); ou, pour donner de cette épigraphe une explication moins liée à la science-fiction, toute la réalité a valeur d'intersigne par rapport au monde de demain qu'aujourd'hui préfigure: Passage de Milan joue sur l'ambiguïté du titre et la valeur prophétique du vol des oiseaux ("Passage de Milan" c'est aussi le vol de l'oiseau hiératique dont l'ombre préfigure ce qui a lieu ... Prière d'insérer au dos de Passage de Milan). L'Emploi du Temps est bâti sur des séries d'oeuvres parallèles: vitraux, tapisserie, roman policier qui appellent la réalité; La Modification est constitué d'une série de voyages où le futur imaginé informe le présent (20); Degrés est l'ébauche d'un livre futur.

Le livre est lui-même une anticipation de l'avenir: l'auteur ne peut oublier en cours de rédaction qu'il adresse ses pages à un lecteur futur, à toi mais non point tel que tu es aujourd'hui (Degrés): la description la plus littérale suscite, comme les relations de parenté, l'inconnu, et ne peut s'établir, se poursuivre, que par extrapolation: "pour décrire l'espace dans lequel ces faits se produisent, et sans lequel il est impossible de les faire apparaître, il est nécessaire d'en imaginer quantité d'autres impossibles à vérifier" (Degrés, I, 5). Le livre anticipe également sur le futur car sa fonction n'est pas de célébrer ce qui est mais de dénoncer (c'est en cela qu'il est une forme du crime, il met en cause l'ordre respecté), et de réordonner à mesure qu'il fait éclater la vérité; la transformation intérieure que subit le livre (puisqu'à chaque moment il doit s'adapter à une réalité nouvelle suscitée et annoncée par la recherche précédente; d'un chapitre à l'autre ou d'un livre à l'autre, la démarche est semblable) est déjà préfigurée dans sa forme première: "Il est possible que je me trouve obligé, dans la suite de ces notes, d'opérer une réorganisation générale; ce qu'il

faudrait c'est que cette organisation nouvelle jaillisse en quelque sorte de celle-ci ..." (Degrés I, 7) (21).

On comprend que le livre-guide se soit littéralement effacé, que la page blanche soit dotée de valeur positive: elle est le lieu où va se projeter le futur; et aussi que ce n'est pas par fiction littéraire que L'Emploi du Temps, La Modification, Degrés sont seulement des ébauches du livre qu'ils pourraient être; ils se sont déformés parce qu'ils ont été entrepris. Ils appartiennent dans leur forme exacte, au futur: Pierre Eller recomposera Degrés, Léon Delmont écrira La Modification; ce n'est qu'à ce prix que pourront naître en eux la nouvelle conscience (Degrés, I, 6), que suscite en nous la lecture.

Ecrire est la seule rédemption possible; la littérature est le sacré puisqu'à travers elle peut prendre forme, par l'expression de toutes les aspirations humaines, sans privilège d'aucune sorte, la mythologie future. Elle n'est pas oeuvre de transfert mais d'accomplissement. L'inachèvement de cette tâche ("Il ne me reste plus dans cet effondrement que ce dérisoire amoncellement de phrases vaines semblables aux ruines d'un édifice inachevé ... (L'Emploi du Temps IV. 5 - 30 août) n'est pas un aveu de défaite; mais si l'oeuvre littéraire constitue apparemment un détournement à l'égard du réel quotidien, qui se solde par la perte d'Ann et de Rose par exemple, elle est en vérité une promesse d'existence future, une ouverture sur l'avenir qui se symbolise par l'édification de la ville (Blestmon dont je demeurerai l'un des princes puisque j'ai réussi, en reconnaissant ma défaite, à exaucer ton désir secret de me voir survivre à cet engloutissement ... V, 1- 3 septembre). Le présent n'a de vérité que dans le livre à venir, et une existence de joie postule le triomphe futur de l'esprit. (Est-ce verser abusivement dans le joachimisme que penser voir succéder à l'empire totalitaire du Père, aux privilèges du Fils aîné, le règne rassembleur de l'Esprit?) Comme l'ordre de connaissance du réel est régressif, c'est demain qui donne sa signification à aujourd'hui et le livre futur, que j'édifierai par ma lecture, dans sa longue résonnance en moi, à celui que je tiens encore dans la main.

Le fantastique demeure dans l'oeuvre de Butor, mais il change de signe, il cesse d'apparaître comme la marque d'une dangereuse négligence pour devenir une promesse; ainsi le livre n'est-il que ce qu'il sera. Toute l'oeuvre de Butor me semble caractérisée par ce

changement de sens qu'il fait subir à la réalité: la littérature transforme le crime en purification, le passé en futur, la misère en joie; d'une damnation il a été fait une grâce.

Variation

D'autres fils auraient pu être liés, d'autres chemins parcourus, tant de chapitres étant comme des carrefours s'ouvrant sur tant de voies. Ce n'est pas sans regret que j'imagine d'autres aspects de cette oeuvre mobile: je voudrais la saisir par bien d'autres biais: dresser une constellation des figures emblématiques (Oedipe, Caïn, Joyce et Perrault), étudier les variations des noms propres (Burton et Butor, De Vere et de verre?), et celles des nombres (3, 7, 12), dessiner une cartographie romanesque, dresser le catalogue du bestiaire (le bouc et l'agneau, émissaire et mystique), relever l'ordre et les combinaisons alchimiques de ces langages.

Le lecteur a tout à apprendre de l'auteur, mais aussi à participer à l'accomplissement de son livre; je n'eus pas si précisément recherché les détails de la faute dans les romans de Michel Butor s'ils ne m'avaient permis d'en inférer la mienne; mais aurait-il accordé à quicorque le soin de déceler un de ses thèmes s'il n'avait pensé que tout lecteur les partageait, et qu'étudier ses secrets éclairerait sur ce qui rend étranger à soi-même? Certains estimeront peut-être que désirant parler de Butor je n'ai réussi à parler que de moi-même. Il vaudrait mieux dire que c'est Butor qui parlait de moi. Il parle de vous. (Histoire Extraordinaire -- Notes).

Certes la tentation est grande de brûler ces pages et d'en offrir à celle que j'aime les débris calcinés. Je les abandonne pour que chacun les dénonce et que la noirceur des ratures que le lecteur leur fera subir les brûle. Du moins je sais que tout imparfaites qu'elles soient, limitées et incomplètes, elles sont pour moi une approche de ce mystère littéraire (comme il y eut un mystère chrétien) qui me touche plus que tout, et que, quelque ennui et quelque rage que j'éprouve encore à l'égard de leur imperfection, elles m'ont permis de m'introduire en une ville que je n'ai pas construite, dont je ne suis pas le prince, mais que j'habite. Aussi est-ce presque sans regret que je signe des initiales de Jacques Revel.

J. R.

Notes

1. Michel Leiris: Le réalisme mythologique de Michel Butor. Critique n° 129 -- février 1958

2. Roland Barthes: Littérature et discontinu
   Critique n° 185 -- octobre 1962
   En cet essai, essentiel et subtil, comme tout ce que signe R. Barthes, il est question, entre autres pensées, de la signification culturelle de tout classement, de la possibilité du monde, etc., une autre voie nous mènera à formuler des idées voisines de ces notions.

3. Livres de France -- juin-juillet 1963.

4. Plan général des oeuvres:
   "... je voulais faire une oeuvre construite dans laquelle une inspiration momentanée pouvait jouer à l'intérieur de cadres, si vous voulez, fournis par une inspiration se développant sur un temps beaucoup plus grand et c'est pour cela que j'ai commencé à 'calculer' mes romans." Livres de France -- juin-juillet 1963.
   On peut rappeler, en ce qui concerne la forme purement extérieure de livre, que:
   Passage de Milan contient XII chapîtres correspondant à 12 heures;
   L'Emploi du Temps contient V parties de 5 chapîtres; chaque partie correspond à un mois et relate des évènements de 1, 2, 3, 4 et 5 mois:

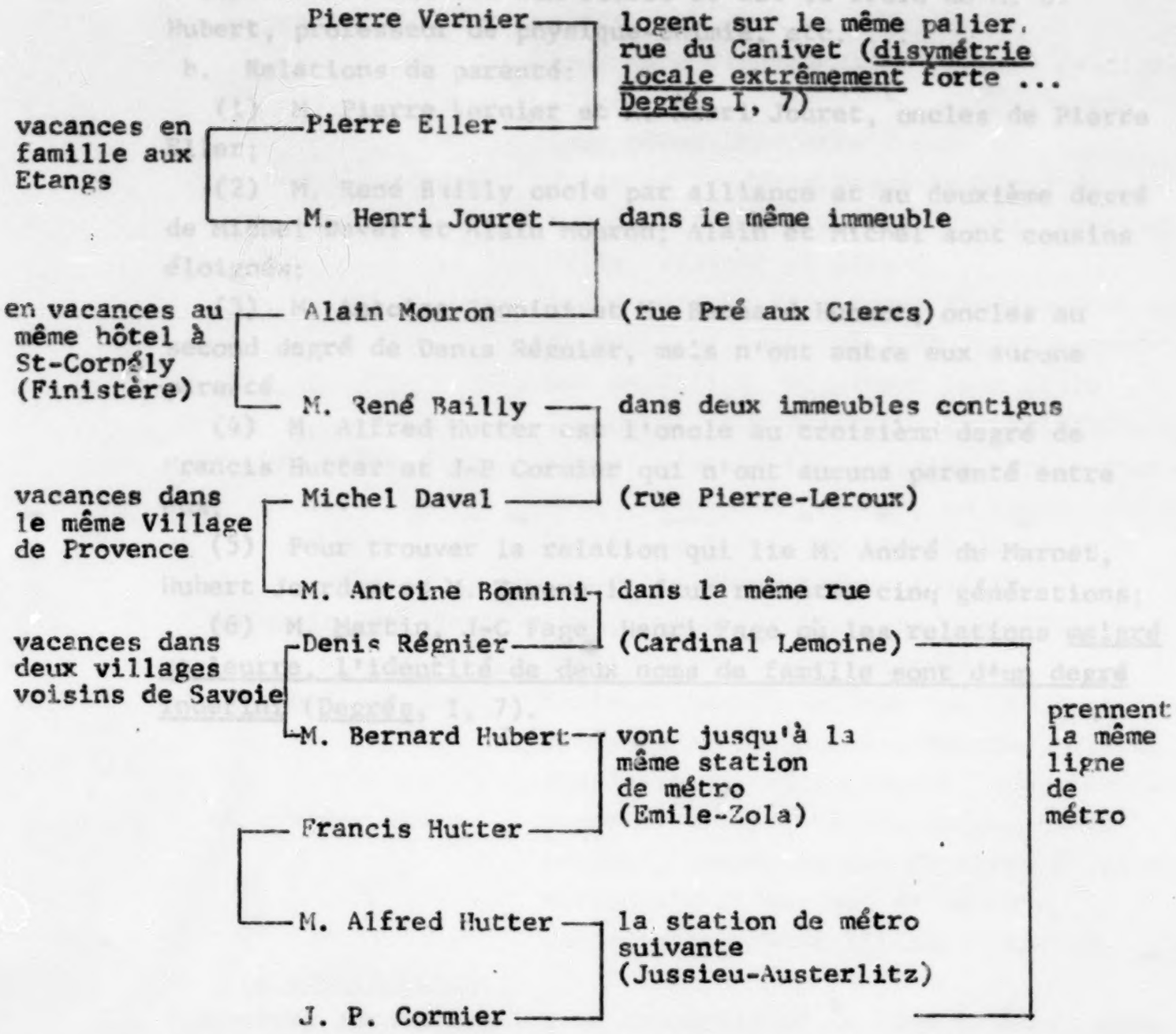
1 - en mai	évènements					d'octobre
2 - en juin	"	de juin				de nov.
3 - en juillet	"	de juillet,	de mai			de déc.
4 - en août	"	d'août,	de juin,	d'avril,		de janvier
5 - en septembre	"	de sept.,	de juillet,	de mars,	d'août,	de février

   Deux directions temporelles se croisent dans le livre: l'une descendante (octobre à février), l'autre ascendante (juin, mai, avril, mars);
   La Modification contient III parties de 3 chapîtres qui relatent 11 voyages parallèles (voir note n° 20); chaque chapître

(numéroté de 1 à 9) s'ouvre et se ferme par la relation du voyage privilégié (à l'intérieur du chapitre chaque passage d'un voyage à un autre est noté par une évocation du présent, même rôle de l'escalier dans Passage de Milan);
Degrés comprend III parties de 7 chapitres non numérotés (nous leur avons donné un numéro d'ordre pour faciliter la recherche des citations); chaque partie s'ouvre par un chapitre qui est la clef de l'ensemble; dans le premier chapitre de la première partie apparaissent trois personnes; dans le deuxième chapitre la deuxième partie apparaissent deux personnages; dans le troisième chapitre de la troisième partie apparaît un personnage: le livre sera construit sur ces groupes: 3 - 2 - 1 (voir note 7 sur la figure il - tu - je).
Le schéma de départ de chaque roman est simple; il varie et se développe au cours du livre à mesure que celui-ci s'écrit, s'enrichit et se modifie.

5. Tableau des principales relations de voisinage et de parenté dans Degrés:

a. Relations de voisinage en 1954:



A la suite de déménagements Pierre Vernier et René Bailly habiteront des immeubles contigus; Michel Daval occupera un appartement (rue Servandoni) qui donne sur l'immeuble de la rue du Canivet. On peut encore noter que le père de Denis Régnier habite rue Pré aux Clercs (Alain Mouron -- Henri Jouret); que, Claire Duval, la maîtresse de René Bailly demeure près du métro Emile-Zola (Bernard Hubert -- Francis Hutter); que le

grand-père Mouron de Michel Daval habite l'immeuble voisin de celui de Francis Hutter; que le dentiste de Pierre Vernier a son cabinet rue Pré aux Clercs et est le frère de M. B. Hubert, professeur de physique-chimie, etc. ...

b. Relations de parenté:

(1) M. Pierre Vernier et M. Henri Jouret, oncles de Pierre Eller;

(2) M. René Bailly oncle par alliance et au deuxième degré de Michel Daval et Alain Mouron; Alain et Michel sont cousins éloignés;

(3) M. Antoine Bonnini et M. Bernard Hubert, oncles au second degré de Denis Régnier, mais n'ont entre eux aucune parenté.

(4) M. Alfred Hutter est l'oncle au troisième degré de Francis Hutter et J-P Cormier qui n'ont aucune parenté entre eux;

(5) Pour trouver la relation qui lie M. André du Marnet, Hubert Jourdan et M. Tavera il faut remonter cinq générations;

(6) M. Martin, J-C Fage, Henri Fage où les relations malgré ce leurre, l'identité de deux noms de famille sont d'un degré indéfini (Degrés, I, 7).

6. Tableau des principaux personnages de

a. Passage de Milan:

au rez-de-chaussée	Eléonore et Godefroy Poulet, concierges
au premier étage	abbés Jean et Alexis Ralon leur mère Virginie Ralon (veuve) d'origine allemande leur bonne Charlotte Tenant
au deuxième étage	Julie et Frédéric Mogne (employé de banque) et leurs enfants Viola, Martine, Félix, Vincent et Gérard. leurs parents Paul Mogne (ancien ouvrier) et Marie Mérédat (mère de Julie Mogne) née de Villac, reçoivent leur fille Jeanne et leur gendre Henri (Polytechnicien)
au troisième étage	Samuel Léonard (célibataire, collectionneur, retour d'Orient), sa pseudo-nièce Henriette Ledu, son pseudo-domestique Ahmed, la bonne Madame Phyllis.
au quatrième étage	Léon, Lydie Vertigues et leur fille Angèle; leur bonne Gertrude
au cinquième étage	Lucie et Martin de Vere (peintre) et leurs trois enfants: Jacques, Maurice, Miette (Marie-Léa); Gaston Mourre, sous-locataire
au sixième étage	dorment Vincent, Gérard Mogne, Louis Lécuyer, Ahmed, Madame Phyllis, Elisabeth Mercadier, (l'employé de métro et la vendeuse amoureuse Liliane Fraisin)

b. La Modification:

Occuperont successivement le compartiment de Léon Delmont: deux jeunes mariés (Agnès et Pierre), un ecclésiastique, un représentant de commerce, un professeur de droit, un Anglais, une vieille femme et un enfant (Mme Polliat et André), un soldat, le signor Lorenzo Brignole (Ettore Carli), deux ouvriers italiens (Andrea et ...etti), deux enfants (Henri et André), une jeune femme, la Sybille, et le vieux Zacharie avec une longue barbe blanche.

7. Variations de la figure "Je - tu - il" dans Degrés:

Dans la première partie Je (Pierre Vernier) s'adresse à tu (l'élève Pierre Eller) au sujet de il (les autres); mais il doit passer la parole à son neveu: à ce moment comme Pierre Vernier écrit en se faisant passer pour Pierre, le je couvre un tu, et le tu un je; on a $\frac{tu}{je}$ $\frac{je}{tu}$ il.

Mais l'enfant est écartelé entre ce qu'il est et ce qu'il représente pour son oncle; un jour il dit non en classe, Pierre Vernier de son côté ne peut pas supporter la tension que cause l'effort de se parler à travers un être existant (habituellement l'auteur ou le lecteur s'adresse à lui-même par la médiation d'un héros); il doit abandonner à Henri Jouret le travail qu'il avait entrepris pour Pierre Eller. Le je primitif devient il et disparaît (Pierre Vernier meurt). Le livre a la forme de l'aventure contée: la seconde partie est celle de l'écartèlement, la troisième celle de la destruction. Les pronoms dessinent finalement la figure suivante:

$$\frac{\text{il}}{\text{je}} \quad \frac{\text{tu}}{\text{je}} \quad \frac{\text{je}}{\text{il}}$$

$$\frac{}{\text{tu}}$$

L'ordre final il - tu - je est inverse de l'ordre de départ. La réponse à la question sur laquelle se termine le livre: "Qui parle?" est simple: je et tu et il.

8. Voir: Mythologie de la Mémoire et de l'oubli par Mircea Eliade N.R.F. -- avril 1963

9. J.P. Vernant: Aspects mythiques de la mémoire en Grèce Journal de psychologie, 1959, cité par Mircea Eliade -- a.c.

10. Tableau des questions dans La Modification:
Les questions du Grand Veneur sont posées au cours de quatre voyages différents et du rêve:

M'entendez-vous?	(II, 4)
Qu'attendez-vous?	(II, 5)
Où êtes-vous?	(II, 5)
Etes-vous fou?	(II, 6)
M'entendez-vous?	(III, 7)
Qui êtes-vous?	(III, 7)

Le passeur du Styx reprend: "Qu'attendez-vous? M'entendez-vous? Qui êtes-vous?" (III, 7).
Le douanier: "Où êtes-vous, que faites-vous, que voulez-vous?" (III, 7).
Le commissaire: "Qui êtes-vous? Où allez-vous? Que cherchez-vous? Qui aimez-vous? Que voulez-vous? Qu'attendez-vous? Que sentez-vous? Me voyez-vous? M'entendez-vous?" (III, 8).

11. La Sibylle dit exactement à Léon Delmont: "T'imagines-tu que je ne sais pas que toi aussi tu vas à la recherche de ton père afin qu'il t'enseigne l'avenir de ta race?" (III, 7). Le toi aussi ne s'explique que si on se réfère au voyage d'Enée aux Enfers: "Ire ad conspectum cari genitoris et ora contingat" (Enéide, L. VI, v. 108).
On peut grossièrement distinguer des moments dans ce grand rêve initiatique:
   a. Le franchissement des obstacles:
   "Fatigants ces bois, fatigante cette savane, ces pierres ..." (III, 7).
   b. La sybille de Cumes remet au voyageur les talismans du voyage: deux gâteaux brûlés, qui seront marqués de paumes d'huile noire et de gouttes de sang ...
   c. Les enfers:
   Alors vient sur le fleuve boueux tourbillonnant une barque sans voile avec un vieillard debout armé d'une rame ...

Portitor has horrendus aquas et flumina servat / Terribili squalore Charon ... (v. 298).

L'arrivée au Tartare:

Cernis, custodia qualis
vestibulo sedeat? facies quae limina servet? (v.574)
"Entre, la porte est grande ouverte, et de mon autre visage, je surveillerai tes premiers pas."

d. Le jugement de la Rome chrétienne.

Le Roi du Jugement:
"Ce n'est pas moi qui te condamne, ce sont tous ceux qui m'accompagnent et leurs ancêtres, ce sont tous ceux qui t'accompagnent et leurs enfants." (III, 8)

e. Le jugement de la Rome impériale; les dieux romains ont remplacé les sibylles et les prophètes; les empereurs jugent: "C'est une foule de visages qui s'approchent, énormes et haineux comme si vous étiez un insecte retourné, des éclairs zébrant leurs faces et la peau en tombant par plaques" (III, 8).

Une étude attentive de Passage de Milan et L'Emploi du Temps montrerait un même parcours et de mêmes condamnations.

12. Tableau des accomplissements dans L'Emploi du Temps:

Abel	—— Caïn
Ariane (Ann)	—— Phèdre (Rose Bailly)
Naxos (Ariane)	—— Sciros (mort de Thésée)
Thésée (J. Revel)	—— Pirithoüs (Lucien Blaise et le lecteur)
Ancienne Cathédrale	—— Nouvelle Cathédrale (dont Burton n'a pas décelé le pouvoir)
"Meurtre de Bleston" de Burton	—— "Emploi du Temps" de Butor
le christianisme	—— la littérature

A noter que chaque livre de Butor accomplit le précédant.

13. Un exemple nous en est donné dans Mobile par l'attitude des Européens d'Amérique à l'égard de l'Europe d'où la misère les a chassés, par leur conduite après leur nouvel exode d'est en ouest, envers le frère plus pauvre qu'ils se sont donnés: l'esclave noir; cette non humanité du fils enrichi a pour effet de redonner bonne conscience au Père européen, et d'effacer,

croit-il, les crimes de sa richesse.
Michel Butor dénonce la tyrannie de l'argent, sa puissance de trahison; il est un des rares à en signaler les implications spirituelles, sans ignorer pour autant ses incidences psychologiques et ses raisons sociologiques. (Voir l'attitude de Denis Régnier dans Degrés).

14. J'ai volontairement délaissé, bien qu'à regret, tout au long de cet exposé un élément important de l'attitude de Butor: l'humour ainsi parmi les litanies à Satan de Votre Faust peut-on entendre louer Judex ergo cum sedebit..., l'humour nous prouve que ni un catalogue des sources littéraires, ni un relevé des complexes que nous avons en commun, ne nous aidera à comprendre l'auteur: nous aurons seulement une chance de l'atteindre par l'étude de la distorsion qu'il fait subir aux citations et allusions.

15. Michel Butor: préface à La Proie des Flammes de W. Styron éd. Gallimard, 1962

16. Tout ordre, sur quelque base élémentaire qu'il soit fondé est supérieur au désordre "et même un classement au niveau des propriétés sensibles est une étape vers un ordre rationnel" (Cl. Lévi-Strauss La Pensée sauvage, Chapitre I). Le problème de la mémoire est aussi un problème de classement; la réflexion sur la forme romanesque est à la fois un moyen d'explorer le réel et de pénétrer le souvenir.

17. Dans l'ouvrage vif et cohérent qu'il consacre à Michel Butor (à paraître aux éditions Universitaires) R.M. Albérès précise l'aspect philosophique de cette attitude: "s'intéressant à la structure de la connaissance plus qu'à la chose vue, c'est-à-dire aux moyens de connaissance plus qu'à la chose connue, Butor fait songer ici à ce que l'on appelle la 'critique de la connaissance,' et son oeuvre romanesque semble être dans le roman une sorte de Critique de la Raison Pure"; et encore: "lorsque toute connaissance devient critique de la connaissance, le roman devient critique du roman, ou selon une formule plus moderne, une "phénoménologie du roman." Je remercie M. Albérès d'avoir bien voulu me communiquer son manuscrit: sa connaissance de la littérature européene lui

permet de situer l'oeuvre de Michel Butor par rapport aux grands courants contemporains.

18. Votre Faust est dû à l'association de Michel Butor et de Henri Pousseur; dans Passage de Milan (VII) est évoquée la mise en commun des conceptions de l'avenir: Au lieu que chacun soit isolé dans son avenir imaginaire, notre patrie (comment faudrait-il dire?) commune deviendra réalité. Dans l'essai sur la crise de croissance de la science-fiction (Répertoire), Michel Butor regrette la disparate et l'individualité mesquine des créations: Imaginons maintenant qu'un certain nombre d'auteurs, au lieu de décrire au hasard et très vite des villes plus ou moins interchangeables, se mettent à prendre pour décor de leurs histoires une seule ville ... . La science-fiction concertée et organisée (consciente de ses pouvoirs) pourrait être une forme de notre mythologie.

19. M. Georges Raillard a étudié tout cet aspect de l'oeuvre de Butor sous le titre De quelques éléments baroques dans le roman de Michel Butor (Communication faite au XIIIè Congrès de l'Association des Etudes Françaises, Paris, le 25 juillet 1961). En de nombreux endroits les formules de G. Raillard correspondent à ce qui est soupçonné en ces pages; mais l'originalité de cet essai consacré au caractère imaginaire de Circé-Bleston (expression fantastique du délire de Revel), à l'identité organique de la Rome baroque et de Léon Delmont, à l'illusionnisme des villes et des connaissances, dépasse de beaucoup ces rencontre occasionnelles.

20. Liste des voyages relatés dans La Modification.
    1 - Paris-Rome en seconde classe
    2 - Paris-Rome avec Henriette, trois ans auparavant (en hiver)
    2b - et retour
    3 - Rome-Paris avec Cécile
    3b - et retour
    4 - Paris-Rome au cours duquel Léon a fait la connaissance de Cécile
    5 - Paris-Rome la semaine précédant le voyage 1, de référence

5b - et retour
6 - le premier voyage avec Henriette (voyage de noces)
6b - le retour est seulement mentionné
7 - le retour futur de Rome sans Cécile à Paris
Ces voyages déterminent quatre parcours:
Paris-Rome et Rome-Paris passés
Paris-Rome présent
Rome-Paris futur
mais ce schéma réduit l'importance de l'imaginaire au profit du passé: en fait l'anticipation de Léon Delmont balance ses souvenirs (Dans L'Emploi du Temps on a également trois temps: le présent fouillant le passé pour rendre possible le futur: il en va de même de Degrés).

21. Si, avec Claude Lévi-Strauss (o.c. ch. 1) on admet "que, par définition, le nombre des structures est fini: la mise en structure possèderait alors une efficacité intrinsèque, quels que soient les principes et les méthodes dont elle s'inspire"; la mise en ordre du réel, qui est le but du romancier, anticiperait, par son existence même, sur le réel connu et répertorié (les théories mathématiques ne devancent-elles pas leurs applications physiques?). Appliquer à ces romans la belle image de Lévi-Strauss sur la magie: "Ombre plutôt anticipant son corps..."

UNIVERSITY OF WASHINGTON
DEPARTMENT OF ROMANCE LANGUAGES AND LITERATURE
SEATTLE 5

MICHEL BUTOR: A BIBLIOGRAPHY

"Hommage partiel à Max Ernst." Vrille, juillet, 1945.

"Petite croisière préliminaire pour une reconnaissance de l'Archipel Joyce." La Vie Intellectuelle, mai 1948. (Repris dans Répertoire)

"Le Point suprême et l'âge d'or à travers quelques oeuvres de Jules Verne." Arts et Lettres, no. 15, 1949. (Repris dnas Répertoire)

"Les Moments de Marcel Proust." Monde Nouveau, 1950. (Repris dans Répertoire)

"La Répétition." Monde Nouveau, 1950.

"Sur les procédés de Raymond Roussel. Rixes, mai-juin, 1950. (Repris dans Répertoire)

"Une Possibilité." 1950-1956. Dans Répertoire.

"Maurice Blanchot: 'Celui que ne m'accompagnait pas." La Nouvelle NRF, 1, (8, 1 août), 1953, pp. 331-332.

"La Crise de croissance de la Science-Fiction." Cahiers du Sud, 40e année, 37 (317, 1er semestre), 1953, pp. 31-39. (Dans Répertoire)

"L'Alchimie et son langage: René Alleau." Critique, 8e année, 9 (77, octobre), 1953, pp. 884-891. (Dans Répertoire)

Passage de Milan. Paris: Editions de Minuit, 1954.

"Sur 'le Progrès de l'Ame' de John Donne." Cahiers du Sud, janvier, 1954. (Repris dans Répertoire)

"Jean Ferry: 'Une Etude sur Raymond Roussel,' précédée de 'Fronton Virage,' par André Breton." La Nouvelle NRF, 2e année (16, avril), 1954, pp. 711-713.

"La Balance des Fées." Cahiers du Sud, 41e année, 39 (324, août), 1954, pp. 183-195. (Dans Répertoire)

"Un Tableau vu en detail." Monde Nouveau, 1955

"Istambul." Monde Nouveau, 1955. (Repris dans Le Genie du Lieu)

"Les Européens et les Bostoniens." Monde Nouveau, 1955.

"Une Autobiographie Dialectique: Michel Leiris." Critique, 9e année, 8 (103, décembre), 1955, pp. 1046-1055. (Dans Répertoire)

"Les 'Moments' chez Marcel Proust." Monde Nouveau, 10e année (95, décembre), 1955, pp. 123-135.

"Cordoue." Les Lettres Nouvelles, 4e année (36, mars), 1956, pp. 331-339.

"La Tentative poétique d'Ezra Pound." Critique, 10e année, 14 (106, mars), 1956, pp. 206-219. (Dans Répertoire)

"Le Roman comme recherche." Cahiers du Sud, 42e année, 42 (332, avril), 1956, pp. 349-354. (Dans Répertoire)

"Les Relations de parenté dans 'L'Ours' de Faulkner." Les Lettres Nouvelles, 4e année, (38, mai), 1956, pp. 734-745. (Dans Répertoire)

"Salonique." La Nouvelle NRF, 4e année (48, 1 décembre), 1956, pp. 979-988.

L'Emploi du Temps. Paris: Editions de Minuit, 1957

La Modification. Paris: Editions de Minuit, 1957.

Traduction de la Théorie du champ de conscience de A. Gurwitsch. Paris: Desclée de Brouwer, 1957.

"Delphes." Les Lettres Nouvelles, 5e année, (45, janvier), 1957, pp. 38-51.

"La Conversation." Les Cahiers des Saisons, (9 février-mars), 1957, pp. 199-203.

"Esquisse d'un seuil pour Finnegan." La Nouvelle NRF, 5e année, (60, 1 décembre), 1957, pp. 1033-1053.

"L'Hospitalité de Mallia." Récit) Les Nouvelles Littéraires, (1579, 5 décembre), 1957, p. 9.

La Génie du Lieu. Paris: B. Grasset, 1958.

"Henri Cartier Bresson." Arts. 1958.

"Imagniez" in Le Poème électronique de Le Corbusier. Paris: Les Editions de Minuit, 1958.

"Mallia." Les Nouvelles Litteraires, 1958. (Repris dans Le Génie du Lieu)

"Sur l'Archéologie." Arts [?], 1958.

"Le Paysage de la vallée." La Nouvelle NRF, 6e année (64, 1er avril), 1958, pp. 594-609.

"Louqsor." Les Lettres Nouvelles, 6e année (59, avril), 1958, pp. 487-497.

"La Splendeur de Mantoue." Lettres Nouvelles, avril, 1958. (Repris dans La Génie du Lieu) (Traduction London Magazine, October 1958)

"Itinéraires parisiens." L'Oeil, juillet [?] 1958.

"Préface au 'Joueur' de Dostoïewski." Le Livre de Poche, automne, 1958.

Jacques Hérold. Paris: Galerie La Cour d'Ingres, 1959.

"Traces." Lettres Françaises, 1959.

"Poèmes Anciennes." Les Lettres Nouvelles, 7e année (68, février), 1959, pp. 190-202.

"L'écriture pour moi est une colonne vertébrale." Les Nouvelles Littéraires, (1640, 5 février), 1959, pp. 1,7.

"Palerme." L'Arc, printemps, 1959.

"'Le Planétarium,' le jeu compliqué des paroles et des silences." Arts, (725, 3-9 June), 1959, p. 2.

"Racine et les dieux (I)." Les Lettres Nouvelles, 7e année, N.S. (15, 10 juin), 1959, pp. 18-27. (Dans Répertoire)

"Racine et les dieux (fin)." Les Lettres Nouvelles, 7e année, N.S. (16, 17 juin), 1959, pp. 41-51. (Dans Répertoire)

"Poème écrite en Egypte." Cahiers du Sud, 46e année (351, juillet), 1959, pp. 208-212.

"Balzac et la réalité." Nouvelle Revue Française, août, 1959. (Repris dans Répertoire)

"Rat -- Lièvre -- Hareng." Cahiers des Saisons, automne, 1959.

"Max Ernst." Critique, 12e année, 15 (151, décembre), 1959, pp. 1049-1059.

"La 'Corbeille' de l'Ambrosienne." Nouvelle Revue Française, 7e année (84, 1er décembre), 1959, pp. 969-989.

"La Musique, art réaliste: les paroles et la musique." Esprit, 1960, pp. 138-156.

Degrés. Paris: Gallimard, 1960.

Répertoire: Études et Conférences 1948-1959. Paris: Editions de Minuit, 1960.

"L'Age mécanique." Les Peintres Témoins de Leur Temps, janvier, 1960.

"Degrès" (extrait). Les Lettres Françaises, no. 807, 14-20 janvier 1960, pp. 1, 5.

"M. Butor, critique." Critique, no. 159, juillet 1960.

"Pour Gregory Masurovsky." La Hune, octobre 1960;
Pour l'Art, novembre-décembre 1960.

"Première vue de Philadelphie." Les Lettres Nouvelles, 8e année, N.S., décembre 1960, pp. 153-155.

Histoire Extraordinaire; Essai sur un Rêve du Baudelaire. Paris: Gallimard, 1961.

"Le Critique et son public." (1961) Traduction, ital. dans l'Europe littéraire, octobre 1962.

"Note sur la Déclaration Dite des 121." 1961.

"Des Jeunes gens de mauvais goût." Les Lettres Françaises, no. 856, 29 décembre 1960 -- 4 janvier 1961, p. 1.

"Le Carré et son habitant." Nouvelle Revue Française, janvier 1961, pp. 119-127; février 1961, pp. 314-327.

"L'Art contemporain jugé par ses sources." Les Lettres Nouvelles, février 1961, pp. 124-139.

"Le Roman et la poésie." Les Lettres Nouvelles, février 1961, pp. 47-65.

"L'Usage des pronoms personnels dans le roman." Les Temps Modernes, 16e année (178, février), 1961, pp. 936-948.

"La Gare St. Lazare" (Sous le titre: Gare St. Lazare, lève-toi et marche). Réalités, mars, 1961.

"Athalie." Mercure de France, avril 1961. (Repris dans Les Femmes Célèbres. Mazenod, 1961.

"L'Espace du roman." Les Nouvelles Littéraires, no. 1753, 6 avril 1961, pp. 1, 8.

"Diorama pour le Museum." Shi'r (Beyrouth), printemps, 1961.

"Souvenirs d'enfance." L'VII, printemps, 1961.

"Kujawski à Darmstadt." Les Lettres Nouvelles, juillet, 1961, pp. 140-143.

"Conversation dans l'atelier -- R. soby." L'Oeil, juillet-août 1961; Galerie de l'Oeil, février 1963.

"Hokusaï I." Les Lettres Françaises, 1961.

"Hokusaï II." Réalités, août 1961.

"La Peinture se repeuple." Figures, septemire 1961.

"Pérégrinations." Tel Quel, automne 1961. (Texte et traduction dans The Carleton Miscellany, Summer 1964)

"Butor relit Cervantes." Les Nouvelles Littéraires, no. 1779, 5 octobre 1961, pp. 1, 6.

"Les Mosquées de New York ou l'art de Mark Rothko." Critique, 13e année, 17 (173, octobre), 1961, pp. 843-860.

"Michel Butor relit Balzac." Les Nouvelles Littéraires, 9 novembre 1961, pp. 1, 5.

Mobile; Etude pour une représentation des Etats Unis. Paris: Gallimard, 1962.

"Les Parents pauvres." Les Nouvelles Littéraires, 1962.

"Reccntre avec Antonioni." Les Lettres Françaises, 1962.

Reseau Aerien. Paris: Gallimard, 1962.

"La Suite dans les images." Les Lettres Françaises, 1962.

"Votre Faust." Nouvelle Revue Française, janvier 1962, pp. 65-86; février 1962, pp. 261-289; mars 1962, pp. 461-82; avril 1962, pp. 641-657. L'VII, printemps 1962. Cahiers Renaud-Barrault, février 1963.

"Oedipus Americanus." Préface à La Proie des Flames de William Styron. Paris: Gallimard, 1962.

"Les Paravents." L'Express, février 1962.

"Individu et groupe dans le roman." Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises, 14, mars 1962, pp. 115-131; Cahiers du Sud,(365, février-mars), 1962, pp. 97-109.

"La Banlieue de l'Aube à l'Aurore." L'VII, printemps 1962.

"Babel en creux." Nouvelle Revue Française, avril 1962, pp. 681-688. Mai 1962, pp. 876-885.

"Sur le page." Le Figaro Littéraire, avril 1962.

"Il peut y avoir une physique du livre." Le Figaro Littéraire, 21 avril 1962, pp. 1, 7.

"L'Attente, l'oubli de Maurice Blanchot." Le Monde, mai 1962.

"Cycle." La Hune, juin, 1962.

"Au gouffre du modèle." XX^e siècle, juin 1962.

"Mallarmé selon Boulez. L'Express, juin 1962.

"Rencontre," Galerie du Dragon, juin 1962;
Les Lettres Nouvelles, octobre 1962, pp. 31-35.

"Les Montagnes rocheuses." Réalités, juillet (?), 1962.

"La Littérature ajourd'hui (IV)." Tel Que, automne 1962.

"Le Vestibule de Saint-Marc (Coupole de la création)." Nouvelle Revue Française, octobre 1962, pp. 593-604.

"Le Livre comme objet." Critique, nobembre 1962, pp. 929-946.

"Berlin." Le Figaro Littéraire, décembre 1962.

"Mobile: Une lecture possible." Les Temps Modernes, no. 198, novembre 1962.

"Claude Monet ou le monde renversé." Art de France, janvier 1963.

Seigle. Paris: Galerie Charpentier, 1963.

"Hespérides." L'VII, printemps 1963.

"La Peinture surréaliste." Cahier Bicolore, mars (?) 1963

"Conversation dans l'atelier: Bernard Dufour." L'Oeil, avril, no. 100, 1963.

"Carlo Emilio Cadda." L'Express, mai 1963.

"Le Lycée Louis-le-Grand." Le Figaro Littéraire, mai 1963

"Le Place Saint-Marc." Livres de France, juin-juillet 1963

"Le Vestibule de Saint-Marc (Histoire de Joseph)." Cahiers du Sud, juillet-août 1963, pp. 195-207.

Essai par Jean Bruller (Vercors) sur les thèmes de son oeuvre.
Août, 1963.

Propriété de l'auteur et de "French Culture Research Project," United States Office of Education Contract No. OE-2-14-031, Howard Lee Nostrand, Principal Investigator, Department of Romance Languages and Literature, University of Washington.

"On n'est jamais si bien servi que par soi-même." Vieil adage maintes fois vérifié dans la vie quotidienne, pour les choses ordinaires. Je me souviens que ma mère nous répétait souvent, et naïvement: "Toutes mes amies me disent que je fais de très bonne cuisine." Cela nous faisait sourire, mais c'était vrai qu'elle mijotait de très bons plats, sans nourrir d'illusions sur ses amies: devant une tierce personne, elles devenaient étrangement discrètes. Ma mère avait donc bien raison de se servir elle-même son compliment.

Je ne suis pas tout à fait sûr que l'adage puisse s'appliquer, aussi valablement, à un artiste, un écrivain. C'est en effet un autre lieu commun de rappeler que, dans un tableau, un roman de valeur, le public trouve des choses que le peintre ou le romancier n'avaient pas dans l'esprit. Ainsi un ouvrage s'enrichit de ce que des études successives y ajoutent au cours des âges. Les romans de Stendhal, la peinture de Van Gogh, les poèmes de Keats, les drames de Tchekhov me semblent typiques de ce point de vue. On voit que, s'il se sert lui-même, s'il est seul à parler de son oeuvre, l'écrivain la servira mal. Et c'est bien vrai qu'il la desséchera.

Un exemple--puisqu'il s'agit de moi. J'avais décrit, dans Colères, l'expérience d'un poète qui parvenait--grâce à des exercices psychosomatiques rappelant le Yoga--à s'introduire par la pensée, comme un cambrioleur dans une maison, au sein de son propre corps; à "descendre" au niveau des cellules, des globules sanguins; à entrer avec eux, avec elles, dans un "communication," une communion qu'il fallait bien appeler mystique, pour donner une idée de sa nature; et par cet intermédiaire entrait du même coup en communication, en communion avec le mystère des choses, avec leur face cachée, avec le sens profond de l'univers, que la raison ne peut connaître. Toutefois, de ces explorations, il ne ramenait rien d'utilisable. Car aussitôt revenu "à la surface," réintroduit

dans les limites de la raison logique, tout ce qu'il avait "connu" s'effaçait, étant inexprimable en mots ordinaires, en images transmissibles. Il comprenait alors que le succès de son expérience était vain, que le mystère des choses ne serait jamais réellement dévoilé à notre esprit par de telles entreprises, ne pourrait jamais s'intégrer à notre savoir par le biais de telles "introspections"-- en d'autres termes, par le biais d'une communion mystique. Il comprenait qu'il était illusoire de vouloir brûler les étapes de la connaissance, qu'une Connaissance totale serait seulement le fruit d'une énorme patience, d'un travail infini de recherches de plus en plus fines; il comprenait que dans ce long chemin il n'existait ni raccourci, ni Voie Royale.

Sur quoi l'un de mes amis, converti au catholicisme, m'écrivit qu'il croyait bien avoir compris le sens caché de mon apologue: j'avais voulu donner une image du Christ descendu parmi les hommes (comme mon personnage parmi les cellules de son corps) puis remonté au sein de l'Esprit Divin, et n'y retrouvant plus, peut-être, le souvenir palpitant de l'Incarnation. C'était pourquoi, peut-être, il arrivait à l'Homme de se sentir abandonné. (Cette hypothèse étant attribuée à mon incroyance.)

Je dus le décevoir, et lui avouer que je n'avais jamais pensé à rien de pareil. Jamais envisagé ni de près ni de loin semblable analogie. Cependant, il avait trouvé pour lui-même, dans cette analogie, des prolongements fertiles en richesses profitables. C'est donc qu'elles s'y trouvaient à mon insu. Mais sans lui, elles m'eussent échappé pour toujours.

Ce n'est là qu'un exemple. Mais il encourage peu à l'entreprise qui consiste à dégager soi-même les principaux thèmes que l'on croit avoir développés dans ses oeuvres. Qui sait si pareille entreprise ne risque pas de dévier même la vérité? Car où est la vérité? Dans ce que l'on a cru écrire, ou dans ce qu'on a réellement écrit? Ou dans ce que les lecteurs y découvrent? On dira que la vérité est dans tout cela. C'est dire aussi qu'elle n'est dans rien.

Il apparaît ainsi que l'entreprise est impossible, à moins de la limiter, non plus aux oeuvres, mais aux intentions. C'est donc ce que je tenterai de faire. De dire dans quelles intentions j'ai pris la plume ou le crayon, aux différentes époques de ma vie.

La plume ou le crayon: car avant d'être écrivain, j'ai longtemps été dessinateur. Non pas peintre: j'ai seulement dessiné. La peinture (en gros) est sensible, le dessin (en gros) est intellectuel. Ainsi, en me limitant au dessin, j'étais sans doute déjà, sans le savoir, une sorte d'écrivain. Et en effet l'on pourrait dire, pour définir mon oeuvre graphique, que j'y "racontais" des idées. Et quoique mes dessins fussent abondants, que les idées parussent variées, les thèmes étaient en petit nombre. C'était, pour le dire en deux mots, ceux de la condition humaine.

Celle-ci, comme à tout jeune esprit lucide, m'apparaissait bien entendu désespérée, et plus encore absurde. Aux environs des années 30, le nom même de Kafka était encore pratiquement inconnu en France; mais si je l'eusse connu, j'aurais dit qu'à mes yeux l'Homme vivait dans un univers kafkaïen. Et c'est cet univers que j'avais entrepris de décrire. Le fait que, contrairement aux animaux, l'homme fût doué d'une conscience réflexive, me paraissait la farce la plus sinistre dont pût être victime une créature: la conscience en effet apprenait à l'homme qu'il existait, sans pouvoir lui offrir aucune raison raisonnable qui justifiât cette existence, ni l'existence de quoi que ce fût. On pouvait, bien entendu, désigner la conscience et "s'abêtir" (au sens pascalien) pour renoncer à toute question. Mais je refusais (bien malgré moi) de "m'abêtir": plutôt j'en étais incapable. Et ainsi, à mes yeux, tous les actes des hommes, leurs désirs, leurs luttes, leurs ambitions, étaient marqués au ridicule de leur insignifiance définitive. Mes dessins représentaient toutes les formes possibles de ces vaines activités, dénonçaient chez mes semblables leur orgueil chimérique, dont la satisfaction comme la déconvenue étaient également futiles, et c'est ainsi que l'un de ces dessins s'appelait <u>l'arriviste</u> et représentait simplement un enterrement pompeux.

Cette condamnation de l'existence ne se bornait pas à celle de l'homme. Elle s'étendait à toutes choses -- bêtes, plantes, même matière inerte. En quoi telles de mes compositions auraient pu illustrer d'avance la future <u>Nausée</u> de Sartre, par exemple l'écoeurement qui prend son héros devant la racine tordue qui ne peut s'empêcher d'exister: l'une de mes premières planches, justement, représentait un de ces arbres souffreteux qui s'efforcent de survivre dans les sombres cours des grandes villes, poussant un unique bourgeon printanier

tout au bout de sa plus haute branche, tendue désespérément vers la lumière. Cela s'appelait: l'obstiné. Et cette obstination pathétique et stupide symbolisait pour moi l'inexplicable désir de vivre.

Les grand thèmes d'ensemble étaient divisés en chapitres. Voilà qui, pour cette part de mon oeuvre, devrait faciliter mon travail. ... Mais j'étais déjà moi-même fort conscient qu'en classant tel dessin dans tel chapitre j'en appauvrissais du même coup la signification. Car il aurait pu figurer, à peine moins justement, dans tel autre. Parfois même dans plusieurs. Ces grands thèmes étaient l'Ignorance, la Peur, la Solitude; la misère du savant devant ses découvertes, le vertige du philosophe; l'ennui sans borne, qui saisit même le chien, le besoin tyrannique de s'évader de soi qui nous point dès l'enfance; la recherche forcenée d'une communion impossible avec les autres solitaires, n'empêchant pas le recul effrayé à la première menace de communion réelle; l'hostilité canine des hommes les uns pour les autres, n'empêchant pas leurs efforts risibles et pathétiques pour se faire admirer mutuellement. ... Je dénonçais aussi les "chaînes adorées" qu'ils se forgent à eux-mêmes pour la conquête d'une puissance ou d'honneurs dérisoires; celles enfin que leur forge une société tyrannique, dont l'existence n'est ni plus justifiable, ni plus explicable que celle des individus.

Pourtant un dernier chapitre s'intitulait: Rien n'est perdu. Que voulais-je dire? A distance, je suis surpris de cette note d'optimisme émergeant de cette désolation. Peut-être annonçait-elle le germe, dans mon esprit, de ce que la guerre, la défaite, l'occupation allemande allaient paradoxalement faire épanouir? Oui, c'est probable. Car je me souviens que Paul Valéry m'écrivit pour me congratuler d'un des dessins de ce chapitre-là: on y voyait, debout dans sa mansarde, "un larbin" portant gilet rayé, un être insipide et piteux, au visage plat et vulgaire, mais qui contemple par la fenêtre, et peut-être interroge, un ciel noir où les étoiles brillent mystérieusement.

Néanmoins, tandis que le nazisme se déchaînait, qu'une guerre scélérate ravageait l'Espagne, allait submerger l'Europe, toutes choses qui n'étaient guère en mesure d'adoucir mon pessimisme foncier à l'égard de l'espèce humaine, et même de toute la création,

je n'imaginais pas que je pourrais un jour developper d'autres themes que ceux de ce pessimisme. Certes, j'avais plus d'une fois pris conscience qu'en dessinant, puis qu'en publiant mes dessins, puis qu'en guettant avec inquietude leur succes aupres du public, je me dementais sans vergogne. Mais je me repondais avec un cynisme indulgent que l'humoriste rit tout d'abord de soi, trouve en l'observation de soi le meilleur de son inspiration comique. J'etais homme, partageais la folie des hommes, je riais de cette folie, je riais donc en premier de moi-meme. Parfait. Tout etait bien en regle, cette sincerite sans illusion excusait ces entorses a ma philosophie.

Car la seule justification reelle et admissible de mon activite d'artiste, y compris le souci d'y reussir, je ne l'avais pas encore consciemment decouverte: et j'ignorais encore qu'en verite mes dessins appelaient les hommes a la rebellion — a la revolte contre la condition humaine. Je ne savais pas encore que ce theme de la rebellion, qui allait bientot traverser toute mon oeuvre future, pouvait deja justifier mon oeuvre presente.

Cependant, je m'etais inflige entretemps bien d'autres dementis. Car si je meprisais, comme derisoires, toutes les formes d'activites humaines, j'aurais du faire aussi peu de cas des bonnes que des mauvaises. Liberte, tyrannie, fascisme, antifascisme etaient equivalents. De meme la guerre ou la paix. Contes sans queue ni tete et racontes par un idiot. Or, je ne savais pas m'en tenir a la seule attitude raisonnable: le detachement. Le fascisme, le racisme me faisaient horreur, je participais a la lutte pour "ecraser l'infame," je publiais dans Vendredi (organe du futur Front Populaire) des dessins accusateurs. Quand vint la guerre, puis la debacle et l'occupation, je ne me retirai pas en ermite, avec degout, sur une ile de Bretagne, comme j'en avais eu premierement l'intention. Je pris au contraire des contacts avec les Resistants de la premiere heure, me lancai tete baissee dans la Resistance intellectuelle. Pour un peu, je fusse entre aussi dans la resistance armee: une ultime repugnance a m'aligner sur la folie des hommes, sur ce dechainement de violence, me retint de franchir ce dementi supreme a mes principes.

Le resultat de cet "engagement" inconsequent, ce fut, comme on sait, la fondation des EDITIONS DE MINUIT avec mon premier recit:

Le Silence de la Mer. Le thème de l'absurdité y était-il encore présent? Oui, mais dissimulé: en fait, si l'on sait y prendre garde, c'est ce vieux sentiment d'absurdité foncière qui transparaît encore dans la psychologie du narrateur, explique sa relative passivité devant l'officier allemand. Mais déjà apparaît, s'impose un des thèmes qui, forcément, feront escorte au thème plus général de la rébellion humaine: le thème de la solidarité des rebelles. "Je ne puis sans souffrir offenser un homme, fût-il mon ennemi," avoue le narrateur -- sans toutefois encore se soucier de s'expliquer pourquoi cela ne lui est pas égal. L'officier touche son coeur dans la mesure où l'on sent en lui le refus de l'appétit de puissance et de domination qui a submergé sa patrie allemande, et la volonté inverse de rester toujours "à la mesure de l'homme" comme cette France qu'il occupe le lui enseigne. Quand à la fin l'officier cède à ses maîtres que pourtant il abhorre, préfère la mort obéissante à une vie révoltée, le narrateur éprouve à son égard une pitié, un mépris attristés qui s'expriment par un froid accablement.

En cela, le narrateur du Silence de la mer suivait bien, à sa manière, le chemin dans lequel l'auteur s'était engagé, si celui-ci ne s'en apercevait pas encore. En fait, plongé par la force des choses dans l'action clandestine, je m'étonnais bien, parfois, de m'y être mêlé, mais déjà mes méditations glissaient vers des questions plus pressantes pourquoi cette action-là plutôt qu'une autre? Ou plutôt: pourquoi résister? Sur quel critère condamner le vainqueur, s'il est (puisque vainqueur) dans le sens de l'histoire, et si tout critère moral est absurde? L'histoire aussi est absurde, bien entendu, toutefois résister ne l'est pas moins, alors sur quoi ai-je fondé mon choix? Je crus un moment trouver ce fondement objectif (je ne voulais surtout pas qu'il fût sentimental) dans une métaphysique des moeurs, comme m'y invitait Kant. Toutefois il est probable que je n'y crus pas trop, puisque l'essai que j'écrivis à ce propos (le Nord) je n'osai pas le publier avant la libération, tant j'étais peu certain qu'il fût convaincant. Entretemps j'avais écrit et publié clandestinement mon second récit, La Marche à l'Etoile, lequel, pour la plus grande partie, était un portrait de mon père. On y chercherait en vain, je crois, les dernières traces du thème de l'absurdité. Mais on n'y trouverait

pas non plus, je crois, les premières traces du thème de la rébellion , sinon de façon encore très indirecte, dans ma condamnation des traîtres à la solidarité des hommes, c'est-à-dire des rebelles. Pour le voir apparaître, ce thème de la rébellion, ou plutôt pour en distinguer les premières lueurs, il faut aller le chercher, en filigrane, dans la fin de mon troisième récit: Les Armes de la Nuit.

Là, l'écrivain se pose enfin, par la bouche du narrateur, une question précise. "J'ai perdu ma qualité d'homme," lui a dit avec désespoir le héros Pierre Cange, que les Nazis ont dégradé, au camp de Hochsworth, jusqu'à en faire une loque, jusqu'à l'obliger à jeter lâchement, au four crématoire, un camarade encore vivant, qui lui souriait. "Comment la lui faire retrouver?" se demande le narrateur écrasé de pitié, qui doit s'avouer: "Je ne sais pas." Ces mots terminent le récit. Mais cette ignorance de ce qui fait, en vérité, notre "qualité d'homme," l'auteur ne peut plus l'admettre. Et c'est lui-même, en somme, qu'il met un peu plus tard en scène dans les sept courtes nouvelles qui forment le recueil intitulé Les Yeux et la Lumière, au cours desquelles les sept héros se posent successivement la même question: "Puisque, dans cet univers kafkaïen, je tiens toute action, quelle qu'elle soit, pour injustifiable et absurde, qu'est-ce donc qui m'a fait agir?" Car ils ont, tous les sept, à un moment crucial de leur vie, oublié cette conviction nihiliste, et agi d'une façon qu'ils supposaient imprévisible: ils n'ont pas pu faire autrement. C'est donc qu'ils obéissaient à un impératif informulé, ignoré d'eux, mais qui était en eux présent et décisif. Quel était-il? La réponse, dans l'ensemble, restait floue. Toutefois un premier thème se détachait avec une certaine netteté, qui ne précisait pas encore la nature de l'impératif, mais expliquait du moins qu'on lui obéît: le thème de la proportion.

Car ce qui est absurde, ce n'est pas en réalité d'agir, c'est de vouloir accorder un acte à la mesure de l'Univers, alors qu'il n'est en réalité qu'à la mesure de son objectif. Aux dimensions de l'Univers, l'objectif est absurde, l'acte aussi est absurde, bien entendu. Mais ramené aux dimensions humaines, qui sont dérisoires, l'objectif ne serait dérisoire que si l'humanité

ne l'était pas: aux dimensions de la bataille de Waterloo, le souci d'un bouton décousu est ridicule; il ne l'est plus aux dimensions infimes d'une revue de détail. Ainsi de nos objectifs: dérisoires en proportion de l'Univers inexplicable, raisonnables aux proportions de l'humble fourmilière humaine, qui ne peut pas s'empêcher d'être -- donc d'agir. L'objectif étant raisonnable, justifiable, l'acte l'est du même coup.

Ce thème de la proportion s'est-il poursuivi plus tard, dans mes autres récits, dans mes essais, dans mes romans? Je pense qu'on pourrait l'y trouver peut-être, mais seulement de façon discontinue et sous-jacente. C'est que, la chose dite une fois pour toutes, il n'est plus guère besoin d'y revenir. C'est une théorème géométrique, une seule démonstration suffit. Je ne suis pas sûr, à la réflexion, que cette discrétion fût justifiée. Au vrai, je la soupçonne d'avoir été fort égoïste. C'était moi que j'avais besoin de convaincre, je m'étais convaincu, je ne me souciai plus de savoir si j'avais convaincu les autres -- les lecteurs d'un Kafka, d'un Camus. J'avais tort, je pense. C'était l'époque de l'après-guerre, quand triomphaient auprès de la jeunesse les philosophies du désespoir. Il aurait fallu beaucoup plus qu'un recueil de nouvelles pour les contrebattre. Qui sait d'ailleurs si je n'avais pas, dix ans plus tôt, été moi-même partiellement responsable de ces philosophies, pour peu que mes dessins décourageants eussent eu aussi, jadis, quelque influence? (Ils avaient beaucoup circulé dans la jeunesse estudiantine.) Mais le fait est que déjà, quand parut Les Yeux et la Lumière, mes réflexions avaient été entraînées vers des spéculations beaucoup plus larges.

C'est à la fin de ce même recueil qu'apparaît, pour la première fois (je crois) la notion que l'homme est un animal qui lutte contre la nature. Cette notion surgit avec une image que je désirais opposer aux image de Sartre. Pour Sartre, comme on sait, l'homme existe avant d'être. Il est donc libre d'être, et de devenir, ce qu'il veut. Or exister, selon une étymologie proposée, vient d'un mot qui veut dire "hors de la position debout," en d'autres termes: en position indifférente. Si être, pour l'homme,

c'est sortir de cette "indifférence," ce n'est plus du tout une liberté, c'est lutter contre le "laisser-aller," l'écoulement, la pente naturelle: c'est se tenir debout. Et je comparais l'homme, aux prises avec la Nature, à l'antique Bestiaire aux prises avec les lions du cirque. Le Bestiaire n'est pas libre de ses mouvements: ceux-ci lui sont étroitement dictés par son corps à corps avec le lion, et il n'est proprement Bestiaire que dans la mesure où il combat. S'il se couche, il est mort, et d'abord comme Bestiaire: il n'est plus que du commestible. Ainsi de l'homme, qui n'est proprement "humain" que dans la même mesure où, luttant contre la Nature (et contre sa nature) il agit et "se fait" en fonction du combat.

Toutefois, à cette époque, je pensais surtout à une lutte obligée, je n'en étais pas encore à la notion de rébellion. Néanmoins le thème de l'homme aux prises avec la Nature n'allait plus cesser d'imprégner la plupart de mes ouvrages, de façon plus ou moins visible ou importante. Plus que visible, plus qu'important, il sera le thème dominant de La Puissance du Jour, mon premier roman, qui allait faire suite aux Armes de la Nuit. Dans cette nouvelle, quatre ans plus tôt, j'avais laissé Pierre Cange à l'abandon d'une double question sans réponse: pourquoi avait-il "perdu sa qualité d'homme"? Et comment "la lui faire retrouver"? J'avouais alors: "Je ne sais pas." Mais si un homme "se faisait" homme en fonction de sa lutte avec la Nature, Il pourrait donc aussi "se refaire" en luttant de nouveau. Rien n'était perdu pour Pierre Cange. Les Nazis lui avaient ravi sa qualité d'homme en l'obligeant, par une longue dégradation savante et démoniaque, à se coucher comme le Bestiaire vaincu, à redevenir un morceau de Nature aveugle et passif. Il pouvait se régénérer en se remettant debout pour reprendre le combat. Sa chute n'était qu'un accident dont il n'était pas même responsable. Encore fallait-il le lui faire comprendre. C'est à cette prise de conscience que ses amis s'employaient -- et réussissaient.

Entretemps, par suite de circonstances qu'il serait oiseux de rappeler ici, je dus m'apercevoir que cette notion, qui me paraissait, une fois exposée, aller de soi, être d'une évidence

à peine discutable, soulevait au contraire de fortes oppositions. C'est sans doute pourquoi je m'attachai à démontrer son évidence plus que je ne l'avais fait pour le thème de la proportion, lequel (si peut-être il n'avait pas été admis davantage) n'avait pas soulevé la même opposition visible. Ce fut alors que, analysant les causes de la lutte, j'en découvris les sources émotives, sans lesquelles l'homme, pas plus que les autres animaux, ne se serait avisé de l'engager. D'où naquit, par une suite logique, la notion que cette lutte n'était pas, comme j'avais cru d'abord, une sorte d'obéissance encore à la Nature qui nous y obligerait, mais bien une rébellion contre sa loi universelle d'Ignorance et de soumission, à laquelle obtempèrent toutes les créatures sauf une, qui est l'homme.

A partir de là, ce thème de la rébellion est devenu le thème central de tous mes ouvrages depuis lors, non point par suite de mon propre entêtement, d'une monomanie, mais de l'obstination que mettait la critique (soudain étrangement muette à mon égard) et peut-être aussi mes lecteurs (soudain réduits en nombre) à refuser non seulement de prendre parti, pour ou contre, mais simplement (mais surtout) de discuter le bien fondé de ce nouveau concept. Comme si cette vérité première que l'homme n'est humain que dans la mesure où il refuse d'être animal (c'est-à-dire se sépare de la Nature pour en défier les lois) comme si cette vérité de la Palisse soulevait en eux un sentiment de sacrilège (envers notre "mère Nature") peut-être de crainte superstitieuse, et qu'ils préféraient "s'en laver les mains" plutôt que de s'en mêler, même pour la combattre. C'est ainsi qu'après Plus ou Moins Homme où, dans un essai intitulé La Sédition Humaine, ce thème était développé pour la première fois, un excellent critique fit savoir à l'éditeur "qu'il n'en parlerait pas, ayant pour l'auteur trop de sympathie." Et que douze ans plus tard, après la représentation de ma comédie nommée Zoo, construite autour du même thème, et qui connut tout dernièrement un succès assez inattendu, un autre critique écrivait que cette amusante comédie déclancherait "de longs rires et de courtes réflexions." Entre ces deux ouvrages, la réponse de la critique à mes publications (ou plutôt son absence de

réponse) n'a presque jamais varié.

Heureusement pour moi, cette inappétence à discuter cette notion de l'humain ne fut pas partagée par les hommes de science -- anthropologues, biologistes et même physiciens -- heureusement car sinon, ainsi privées de contradiction, mes pensées se fussent bientôt étouffées sous elles-mêmes, de vaines méditations ayant tôt fait de devenir de vaines ratiocinations.

La première objection me vint d'un anthropologue britannique. "Vous ne pouvez pas," m'écrivait-il en substance, "faire admettre à un zoologiste une définition de l'humain qui ne prend pas sa source dans la zoologie. Progrès zoologique et progrès mental ne vont pas forcément de pair, et bon gré mal gré il faut appeler "humain" ce qui est le comportement de l'animal zoologique que nous appelons l'homme. De sorte que, contrairement à ce que vous déduisez, les crimes des nazis ne sont ni plus ni moins "humains" que le dévouement d'un St Vincent de Paul." Je sentais bien que ce raisonnement, inattaquable en apparence, péchait assurément par quelque faille inapparente. Et c'est pourquoi j'imaginai, dans mon roman intitulé Les Animaux Dénaturés (et plus tard dans Zoo) qu'on découvrait, dans une île d'Indonésie, qu'on découvrait vivants, un troupeau (ou une tribu) de ces êtres mi-singes mi-hommes qu'on appelle anthropopithèques, disparus il y a un million d'années, et qui, tenant le milieu entre le singe et l'homme, comme le "tiède" tient le milieu entre le "chaud" et le "froid," ne peuvent pas être classés dans un genre ou dans l'autre par la zoologie. Ainsi, par quoi donc? Car il faut les classer, puisqu'ils sont vivants, et qu'il faut bien décider si l'on peut les traiter en gibier, ou s'il faut les traiter en électeurs. Ayant alors éliminé point par point toutes les sortes de classement impossibles de l'aveu des anthropologues, il fallait bien constater qu'on n'en pouvait admettre, en dernier ressort, qu'une seule: le comportement. Contrairement à l'opinion de mon correspondant, il apparaissait ainsi d'évidence que, quand il s'agit de l'homme, ce n'est plus un classement zoologique qui peut définir un comportement, mais bien certain comportement qui détermine le classement zoologique. Qu'on peut donc être "plus ou moins homme" selon qu'on obéit plus ou moins à ce comportement. Et ce comportement, bien entendu, c'est le refus

de la condition animale et de sa soumission à la Nature.

Dans l'espoir de secouer la résistance morne que je suscitais, je le poussai, ce thème de la rébellion, jusqu'à l'absurde dans mon roman suivant, Colères. J'en ai rappelé plus haut le sujet central: un poète-médecin parvient, par le truchement d'une méthode qui s'apparente à celle du Yoga, à une sorte de descente aux enfers: la communion de son esprit avec la vie secrète de sa "république cellulaire." Persuadé, d'autre part, que la conscience est une malédiction, qui nous révèle notre misère sans nous aider à nous en échapper, il déserte de plus en plus cette conscience fâcheuse et s'identifie de plus en plus avec l'existence cosmique de ses viscères, dont il parvient d'ailleurs à enrayer certains états morbides et même le vieillissement. C'est un noir paradis où il s'enferme avec passion. Quand il s'est enfermé tout à fait, qu'il a réussi tout à fait cette communion avec son organisme, et avec toute la Nature à laquelle sa chair appartient, il a tout à fait cessé d'être un homme, et n'est plus que du protoplasme aveuglément soumis à sa fonction, à ses réflexes, à ses instincts. Il prend peur et s'évade de justesse de cette douce prison charnelle.

In opposition avec ce fuyard, un autre personnage, engagé dans l'une des formes les plus nobles de la rébellion humaine, la recherche scientifique, répugne encore à s'engager dans la lutte sociale. Mêlé à l'action malgré lui, il finit par comprendre que la victoire, comme pour toute rébellion, dépend en premier lieu de la solidarité des rebelles, et que de ne pas aider cette solidarité à triompher des puissances qui la dissoquent afin de la dominer, c'est compromettre et trahir la cause de la rébellion et, avec elle, celle de l'espèce humaine.

Au dessus de ces deux thèmes opposés mais complémentaires, plane à travers l'ouvrage celui qui les détermine: le thème de la condition humaine avec ses trois attributs tragiques: l'Ignorance, la Souffrance et la Mort. Mais en même temps, bien qu'encore discrètement, pointe le thème inverse: celui de l'Espérance. Car depuis un demi-siècle, l'espoir est réellement permis à la raison, il ne se confond plus, ne s'achève plus avec le seul espoir permis à nos aïeux: celui d'un salut dû à la grâce, à

la foi. Pendant cinq cent mille ans et jusqu'à l'âge contemporain, la Connaissance en était à sa préhistoire, un simple chiffre permet d'en mesurer aujourd'hui l'essor qui débute à peine: de tous les savants produits par l'espèce humaine depuis le commencement des temps, quatre-vingt-dix pour cent sont en vie. ...

De ces thèmes enchevêtrés devait nécessairement s'en dégager encore un autre, apparu en effet dans un dernier roman intitulé Sylva et qui, sans faire réellement suite à Colères et aux Animaux Dénaturés, s'inscrivait néanmoins après eux comme le troisième volet d'une trilogie: comment, et par quel processus, la conscience humaine s'est-elle extraite, a-t-elle éclos hors de l'inconscience bestiale. Thème qui bien entendu s'est divisé en plusieurs autres (l'explosion tragique de l'existence brute en conscience de soi, le passage de la curiosité élémentaire en émotion interrogative, la découverte de la mort inéluctable, le refus, la révolte, la Peur soudain réfléchie, suscitant le recours d'abord à toutes les croyances, l'Ignorance soudain intolérable, suscitant la réflexion et l'imagination, d'où naissent les arts et la pensée ...) et qui traverse de part en part l'aventure symbolique d'une Métamorphose -- celle d'une renarde changée en femme.

Pendant toute cette période, une constation morose m'avait amené à développer parallèlement, dans différents récits (Sur ce Rivage, Monsieur Prousthe, Clémentine, La Liberté de Décembre) un thème non pas accessoire, ni même divergent, mais dérivé, à savoir que si l'homme n'est humain que rebelle, tous les hommes, hélas, ne sont pas rebelles; ou que certains du moins, étant inconscients de l'être, refusent la rébellion, s'allient à la Nature contre les autres hommes, et ainsi trahissent jusqu'en eux-mêmes toute l'humanité. Thème plein d'incertitudes, où apparaît la difficulté souvent presque insoluble d'un jugement assuré, chacun de nous n'étant qu'un mélange perpétuellement en lutte de rébellion et de soumission -- d'humanité et d'animalité. C'est cette lutte intérieure qui fait d'ailleurs toute la tragique noblesse de l'homme, même dans ses erreurs, et même dans ses échecs.

On trouverait bien entendu, à travers les ouvrages cités, bien d'autres thèmes entremêlés, plus ou moins développés: le thème du souvenir et particulièrement du souvenir d'enfance; celui de l'art considéré comme une Déclaration d'Indépendance; celui du mensonge destructeur des relations humaines et ne laissant subsister que la loi du plus fort; celui de la difficulté de soumettre ses actes à sa pensée; celui de la difficulté de dégager celle-ci du fatras des idées reçues ... Je pense qu'en cherchant un peu on en trouverait beaucoup d'autres, que sans doute en leur temps j'ai traités consciemment, mais que j'oublie. Et d'autres encore (comme je le signalais au début de cette petite étude) que je n'ai pas traités du tout, sinon peut-être inconsciemment, mais que des esprits curieux sauraient dénicher néanmoins. Et me voici, enfin, parvenu sur un terrain où la raison s'accorde avec la paresse pour refuser de s'aventurer.

VERCORS
Août 1963